شعر

منصف مرغلي

# إقامة في جناح الصوت

غريبٌ
يُفتّشُ عَنْ إبرَةٍ بيْن قَشِّ العِبارَةِ في الخُطَبِ الذّابله
شبيه المُهاجر:
تمضُغُهُ
الأخيله
وفي الصَّوْتِ شيء كَمَا زَغَبُ
الهَذَيَانِ
يُنَادِي بوادي الحنينِ عَصافيرهُ
الجافِلَه
يُلَمْلمُ مَا قَدْ تَبَقّى من الأهَل
حتّى يُؤثّث مَسقَط رأسٍ
بِتَصْويرةِ العَائِلة.
غريبٌ
مُهاجِرْ
تَعَوَّدَهُ الانْتظارُ
السَّماء بِها أنْجُم في النّهار
فَلَمْ يترقّب حَصاد الغروب

وقصّ بجفْنيه شمس النّهار
وخبّأهلااخله
وأحرق كُلّ الدّقائق في غُلْبة
الانتظار
قد اسْودّ في العين ضوء بدا قمرٌ في الظّهيرة :
بُشرى لهذا الغريب رأى قمر المهزلة .
شقيٌ .
يشُقّ الطّريق
تعوّدهُ الانْتظارُ وبالازدحام
يَفيضُ
ولا سِرّ يسرى
طريقٌ فلاة :
فَلا تَمْتَماتُ فتاة
ولا هَمْهساتُ فَتَنْ
ولا هَمسةٌ غاصَ فيها شجَنْ
ولا صفعةٌ ستهب على صَنمٍ
للخَطابه
ولا نزلتْ زَخّةٌ من جيوب سَحابة
ولا قطرة رَفْرفَتْ في إناء الكتابة
ولا
دَملتَانِ
عَلى
سُنبله
إذن
سَوْفَ يَقْلَقُ دُون ازدحام
طريق بياضٌ
ولاسِرّ يسري سوى رغبة في الدّموع
سيبكي كَلاماً

يعوده الانتظار إزدحاماً
ولا من رفيقٍ سوى رغبة في الضلوع
عليها رماد الدّقائق تَنتظرُ
الحافلة .
وإذْ
حَلَّتِ الحافله
تَهيأ حتّى يزاحِم رغبتَهُ :
لا رفيق سِواها وقَد صَعِدَتْ
قَبْلَهُ :
انْصفَقَ الباب في الحافلة :
كَذا صَار ذئباً تربَّص
دَهراً وَضيعَ في غَفْلةٍ عَنْزةً
غافِلَة .
غَريبٌ
عَصِيُّ الدُّمُوع
سيبكي كَلاماً
ويكسو الدُّموعَ مَقاماً ويغرق
ورفقَهَ اغنيةٍ يَرتَجى المرتجاه
هل انصفَقَ البابُ ثانية حِينَ
هَمَّ صُعُوداً
وَصَار بلا قاربٍ للنّجاةِ
وَحيداً
بلا . . .
أغنية؟
سَيَمْضغُ ما فاتَ من انتظار
هُنا الشَفتان تساقطتَا كَربيعٍ
خريفٍ عَلى صَدر ريفٍ يَبوحُ
بريحِ البَوار
جَرادُ وَقمْحُ

زُعَافٌ وريحان
حَان لأفعى العصافير أنْ تتلوْلَبَ
حَانَ لسرب العصافير أنْ يتكَوْكَب
طَيرٌ تخبَّط في كمكةِ السُّمِّ
(إنّ البَراءة رَداءه)
وعصفورةٌ سَوفَ تَرسمُ اسْم
الغريب سَماء على السَّاحَةِ

العَامة :
الأرضُ في جَوْفِها زَلزَلة
حَمَامَة
سَتَنْفُرُ رائحة الصَّوْتِ في شفتَيه اللَّتَيْنِ تَطابقَتَا حين قَال
الطبيبُ المُباشر قَوْلته القَاتِلة
تَفُوتُ المراثي :
. . ولَمْ يَصعد الحافله
لَقد صَعدت من دَمٍ نَغْمةٌ في
جَناحٍ تَحُطُّ على القَلبِ حين تَحُطُّ :
. . . لَقدْ عَاشَ عُمراً
يُقَشِّرُ روحه بالانتظار
وفي كومةٍ من زِحامٍ يُفَتِّشُ
عَنْ إبرةٍ تخزُ الخُطبَ ـ المَزْبَلة
وَلَمْ يَتعودْ ركوبَ الكَلام
العَجولِ ولكنّما المَوْتُ
قد عَاجله .

ولَيس غريباً إذا كَان ابناً
لأنْثَى
يُؤرِّخ في نغْمة سافرتْ
من مخاضِ الأمومة حتى اختناق
الاقامة :

كل ابْن أنثى به عِلَّةٌ
وهذا الغريبُ ابْنُ أنْثى
وكُلّ ابنِ أنْثى به عادةٌ قاتله.
(عَادةٌ)
(عَادةٌ)
(هكذا قالت الأم نَقْلاً عَن القابِلة)
غريبٌ
يُهاجرُ
يشْقى
. . . إلى آخر الوَصفِ في السِّلسلة
«زعيمٌ»
تُضِيفُ الأغاني
«قد انتخَبتْه الطُّيور:
حَمامٌ
وقُمْري
وللعندليب نَصيبٌ من العندله
طُيورٌ تُجمِعُ أصْواتَها
طُيورٌ وقَدْ جَوَّقَتْ صَوْتَها
جَميعُ الطُّيورِتؤلف دَولتَها
دونما شرطةٍ للزَّفير المُوفَّى
ودون شَخيرٍ يُصفّق في «ميكروفونٍ»
مُصفًّى على «بَرْلَمانٍ» مُقفَّى
الفُؤادُ خليَّةُ نحلٍ
(وقَدْ نَبشُوها)
له الآن أن يَجْمعَ الشَّملَ
إنّ الطريقَ الفَلاةَ تُكشّرُ عن
عَاصِفة
جميع الطُّيور استُفزَّتْ
له دَولةٌ
حَوْلها دُولٌ
دُولٌ حَولَها
دُ
ولٌ
زائفة.
غريبٌ . .
زعيمُ العصافير في مَوكبٍ من نَفير
طيورٌ تُبعْثرُ أصواتها في دمه
طيورٌ وقدْ جوقَتْ صَوتَها
في فمِه
جميعُ الطُّيورِ استوتْ إبرةً
في يديه
لديه إذن دَوْلةٌ فَوقَ بَحْرٍ
القصيد
لَهُ
الآن
أن
يَ
خ
رَ
الخُطْبَةَ الخُطبَةَ الدُّمَّله.

تونس ١٩٨٥

د. كمال أبوديب

# الشعر .. والتغيير .. والبنى السائدة





## مقدمة

الدكتور كمال ابو ديب واحد من ابرز النقاد في العالم العربي، فهو ناقد وباحث متعدد الاهتمامات، له عدد من الدراسات باللغة العربية والانجليزية حول الشعر الجاهلي والشعر الحديث، إضافة إلى بحوثه حول الثقافة العربية، يمتلك منهجية واضحة قادرة على كشف العديد من المسائل المتعلقة بالظواهر التي يدرسها.

للدكتور ابو ديب من الكتب «جدلية الخفاء والتجلي. . نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر» صدرت الطبعة الثالثة منه مؤخراً.

كذلك كتابه «في البنية الايقاعية للشعر العربي» والذي طرح فيه نظرية وتصوراً جديداً للعروض والايقاع.

إضافة الى ترجمته المتميزة لكتاب (الاستشراق) لادوارد سعيد. ويذكر ان للدكتور كمال ابو ديب عشرات البحوث التي نشرت في الدوريات العربية والانجليزية المتخصصة، وينتظر ان يصدر له قريباً كتاب (الرؤى المقنعة. . نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

نلتقي الدكتور ابو ديب في هذا الحديث ونحاوره في قضايا الفكر والشعر والادب عموماً، وفيه يعطي إجابات هامة تتعلق بالكتابة العربية المعاصرة.

# اجرى الحوار : نضال منصور مع البياري

* أختار أدونيس في دراسته للتراث العربي المنهج البنيوي، من منظور ثنائية (الاتباع، الابداع)، الى اي مدى نجح أدونيس في هذا المشروع.

- أدونيس لم يدرس التراث العربي دراسة بنيوية في الواقع، وأنا لا ارى ذلك تماماً، لأسباب كثيرة، رغم علاقتي الشخصية بأدونيس خصوصاً في المرحلة التي كتب بها كتابه، مقولات أدونيس عن الثنائيات في المجتمع العربي سابقة، حتى لتبلور البنيوية في فرنسا.

وأذكر تماماً ان أدونيس قبل ان يصدر كتابه، طلب مني ان اقرأ الاطروحة، كنا قد تحدثنا طويلاً في موضوع اطروحته قبل ان ينهيها، وكان بين الاشياء التي اقترحتها عليه شخصياً، محاولة تطوير منهج العمل الذي استخدمه لأدخال المقولات المنهجية البنيوية في هذا العمل، لكن ذلك في مرحلة متأخرة، إذ كان يقترب من انتهاء الاطروحة، ولم يسمح له الوقت بأخذ هذا الاقتراح مع انه طبعاً يصدر عن عدد من التصورات، ويقوم بعمل منهجي لا يبتعد كثيراً عن بعض الاسس الهامة في التحليل البنيوي.

فمثلاً قيام أدونيس بدراسات لا تقتصر على مكون ثقافي واحد، فهو لا يدرس الشعر فقط، ولا يدرس المذاهب الفقهية فقط، ولا يدرس ظاهرة ثقافية واحدة فقط، بل يحاول ان يدرس على النقطة الافقية مجموع الظواهر والمكونات الثقافية الاخرى، وهذا قريب جدا من العمل البنيوي. وهو يتتبع على خط متنام تطور هذه الظواهر والمكونات الثقافية على ثلاثة قرون. وذلك جزء مما يمكن اعتباره تكوينا بنيويا، أي محاولة الربط بين البنية والتاريخ. فنحن نسير في خط تاريخي اذا شئت، او نسير في خط تزامني. والطريقة التي تفهم بها «البنية» ما دعت هذه البنية في لحظة تقاطع بين هذين الخطين، ولذلك نستطيع ان نفهم البنية باعتبارها نتاجاً تاريخاً، لكني شخصيا لا استطيع القول أن أدونيس كان بنيويا بأي معنى كلي أو منهجي كامل.

ميزة أدونيس ان له هذه الحساسية المدهشة امام النصوص، ولذلك فهو يستطيع ان يستقرىء النصوص، ويستشف ابعاداً غنية جداً، لها ويربطها بأبعاد اخرى في التكوين الثقافي والبنية الثقافية، ولذلك فان عمله هنا كان ذهنياً جداً، وبارعاً جداً، وأساسياً جدا، دون ان يكون صادراً عن تصور منهجي كامل.

اما عن نجاح أدونيس في هذا المشروع، فذلك شيء لا مجال لكثير من الشك فيه، لانه بلور إتجاهين أساسيين في الثقافة العربية، وحاول ان يدرس العلاقة التي نشأت بينهما في مرحلة تاريخية معينة، وفي اعتقادي ان عمله هذا بين اهم الاعمال التي صدرت في العشرين سنة الاخيرة.



* هل يمكن ان نرد اهمية الكتاب الى سبقه وريادته في هذا المجال؟

- لا، ليس لسبقه ولا لريادته، بل الى شمولية تصوره، والى العمل التحليلي أيضاً، والى قدرته على التمييز بين تيارين اساسيين في الثقافة، قد لايكون نجح دائماً في نسبة الحركات المختلفة الى احدهما لان هذا هامشي بالنسبة للانجاز الفعلي الذي قدمه.

انا اتذكر ان احدى نقاط الخلاف التي نشأت، ولا اعتقد ان أدونيس خالفني فيها حين اقترحتها عليه، نشأت حول نسبة عدد من الحركات او استقراء عدد من الحركات العربية، بوصفها تمثل الثبات او التحول، بدا لي ان أدونيس مثلاً اعتبر التحول كل ما

يمثل رفضاً للواقع القائم في اللحظة التاريخية المحددة، ولذلك اعتبر الخوارج إحدى القوى التي مثلت تيار التحول، قلت له يومها، انني شخصياً اعتبر الخوارج إحدى أخطر الحركات التي نشأت في المجتمع العربي لتأكيد الثبات، لان الخوارج كانوا خوارج فعلاً، بالاشارة الى اللحظة القائمة، لكن التصور الذي طرحوه، كان عودة الى ماض مطلق في ثباته وأصوليته وتمسكه بالنص الحرفي. وأدونيس اتفق معي تماماً في هذا المنظور.

* د. محمد عابد الجابري ذهب الى ان أدونيس اخفق في المنهج حين اختار هذه الثنائية في دراسته للتراث.

ـ طبعاً، الدكتور الجابري وغير الدكتور الجابري، سيرى ان أدونيس أخفق في إستخدام المنهج البنيوي، لسبب بسيط هو ان أدونيس لم يكن يستخدم المنهج البنيوي، لذلك فأن أدونيس ليس بنيوياً، ولم يكن يستخدم مثل هذا المنهج.

* كتب غارودي كتاباً (البنيوية فلسفة موت الانسان) واعتبرها تنفي الانسان من التاريخ، كما تحدث الذين كتبوا عن غارودي، وكاتب آخر كتب عن الدكتور كمال أبوديب انه مع استيراد البنيوية الترياق لتطوير النقد العربي، واعتبره المخلص والداعي بحرارة للبنيوية، ووصفه انه صاحب مشروع نقدي وفكري، وشمولي يتأسس على البنيوية، كما نشأت وتوطدت في مواطنها الامبريالية. ما تعلقك على ذلك؟

ـ للسؤال شقان، الأول: رأي غارودي في البنيوية، وانا شخصياً لا احمل كثيراً منه، ورأي غارودي لا يعنيني من هذا المنظور.

يعنيني التصور الذي طرحه آخرون حول هذه النقطة، وعن علاقة البنيوية بالتاريخ، يبدو لي ان مثل هذا التصور يقوم على فهم قاصر جداً للبنيوية اولاً، وعلى افتراض امبريالي هو بدوره، يعتبر ان ما ينجزه الفرنسيون او الغربيون هو النموذج الاعلى لما يمكن ان ينجز. السبب الاول الذي ذكرته ينبع من اعتقادي ان فهم الذين طرحوا هذه النقطة حول البنيوية مقصور على الطريقة التي تجلت بها في عدد من الدراسات الفرنسية بشكل خاص، وفي الدراسات الادبية الصرف تقريباً، وحيث انتهى المنهج البنيوي الى نمط من التحليل الشكلي الذي اعتبر مشكلة المعنى لا يعنيه على الاطلاق.

ومن جهة اخرى يقوم هذا الفهم على فهم سيء للماركسية، ولأطروحات ماركس في البنى الاجتماعية، بعض المفكرين الذين يفهمون البنيوية الى درجة أفضل بكثير، يعتقدون ان ماركس هو اول البنيويين، وان نصوصه من النصوص البنيوية المدروسة.

من جهة اخرى هناك عدد من الدارسين حاولوا بعمل نظري متميز جداً، وانتهكوا العلاقة بين البنية والتاريخ بشكل يلغي هذا التعارض الذي يفترض في مثل الرأي المطروح انه قائم بينهما.

انا شخصياً من هؤلاء الذين لا يرون تعارضاً فعلياً بين البنية والتاريخ، فافتراض وجود هذا التعارض هو الذي يؤدي الى افتراض ان البنيوية هي (فلسفة موت الانسان) لكن قدرتنا على فهم العلاقة بين البنية والتاريخ تغير هذا المنظور نهائياً، فالبنى كما أصرّ انا، ليست مطلقة، ليست كينونة معزولة عن الانسان، وليست كينونة معزولة عن التاريخ، وليست شيئاً ساقطاً من السماء، بل هي بالذات حصيلة العملية التاريخية، السؤال الاساسي هو، كيف تتشكل بنية ما، او تتشكل بنى، في فهم الصورة التاريخية، وكيف تتغير، وهنا أصل الى النقطة الثانية التي تبدو لي عميقة الأهمية جداً، فالبنى ليست ثابتة بأي معنى من المعاني، فالبنية كما طرحت في أكثر من مجال، تشكيل مقاوم للتغير، يميل للثبات، لكنه ليس ثابتاً ثباتاً مطلقاً، وكونه يميل الى الثبات ويقاوم التغير، يعني انه تاريخي، لأنه حين يتغير لا يمكن ان يتغير الا من خلال عملية صيرورة تاريخية.

السؤال المهم في هذه النقطة هو، ما هي الفاعليات التي تمكن ان تؤدي الى تغيير على صعيد البنى لنفسها؟ وكيف تتغير البنى؟ هل تتغير كما تتغير المكونات التي تقع خارج البنية مثلاً، او المظاهر التعبيرية ـ كما أسميها ـ؟

الجواب ـ لا، المظاهر التعبيرية للبنية تتغير بأشكال أكثر وضوحاً وأكثر آنية، ولذلك نرى انا في المجتمعات مثلاً، قد نرى تغيرات

تبدو لنا كثيرة وعميقة، ولكنها في النهاية تكشف عن تغيرات قومية هامشية او سطحية، ونكتشف ان البنى نفسها ماتزال عنيدة على التغيير، لم تتغير فعلاً.

من هذا المنظور، لا أستطيع ان اتقبل الرأي المطروح بأن البنيوية تعني فلسفة موت الانسان على الاطلاق، او ان هناك تعارضاً فعلياً بين البنى والتاريخ، ولأن مثل هذا التعارض غير موجود، فأن اعمال النظري ينبغي ان ينصب على فهم العلاقة بين البنية والتاريخ، وقد يكون السبب الثاني الذي سأذكره الآن، اكثر جذرية في الرد على الشق الثاني من سؤالك، وهو ما يقوله الكاتب الذي أشرت اليه.

مثل هذا الرأي من السطحية والهامشية بحيث لا يكاد فعلاً - وانا اقول هذا دون إحساس بالتعالي على الاطلاق - لا يكاد يستحق تعليقاً، العبارة الاخيرة - كما نشأت وتوطدت في مواطنها الامبريالية - عبارة فارغة من المعنى، فالبنيوية اولاً لم تنشأ في فرنسا، وهي بالتأكيد لم تنشأ في امريكا، ومايزال الاميركان يسعون الى محاولة إدراك ما هي بالضبط والكتابات الامريكية حديثة جداً، وقليلة جداً، البنيوية في جذورها الفعلية نشأت أصلاً في روسيا، واستمرت في براغ، وتنامت على يد سوسير في اللغويات، وقام بأهم الدراسات فيها كاتب كتبت عنه حديثاً بالعربية هو فلاديمير بروب، وهو كاتب روسي، وباحثون في اللغة مثل رومان ياكوبسن وآخرين.

والبنيوية ثانياً لم تصبح واسعة التأثير في ما سمي هنا مواطن الامبريالية، فهي ضمن هذه المواطن الامبريالية حركة تكاد تنحصر في فئة قليلة من الممارسين، وهي من جهة ثانية المنهج الذي سار في فرنسا بالذات الى مناهضة الفكر الرأسمالي الجاهز، مناهضة حادة جداً لا تقل في حدتها عن مناهضة الماركسيين، بل تزيد، لان تأثيرها كان أبعد في هذه المرحلة التاريخية.

فمن هذا المنظور لا ارى مجالاً لهذا الكلام على الاطلاق، وهو كلام من فئة من الكتاب العرب الذين يجهلون ويجهلون انهم يجهلون! وانهم بذلك يلتزمون بالتعابير الشعارية الفارغة، فالقول الذي اقتبسته هو من جهة ثانية يصدر عن هذا الافتتان بانجازات الامبريالية الغربية، اذا كانت هذه الانجازات امبريالية، لان يقول، ما معناه في النهاية، ان ما يقوم به كمال ابو ديب لا يمكن ان يكون ما فعله البنيويون الفرنسيون مثلاً، وهذه نقطة من الاهمية بحيث اود ان اتحدث عنها بالتفصيل.

انا لا اتناول منهجاً جاهزاً، جهزه او عده الفرنسيون او الامبرياليون الغربيون، واقوم بتطبيقه - كما في كثير من الدراسات العربية - ما فعلته - يمثل حركة تنام داخلية، بدأت في عملي على عبدالقاهر الجرجاني، في النقد العربي، وانا واثق من ان صاحب الرأي الذي اقتبسته لا يعرف شيئاً عن عملي هذا، لأنه لا يحسن لغة أجنبية، وقد بدأ عملي على عبدالقاهر في فترة لم تكن البنيوية فيها حركة معروفة حتى في فرنسا، ولم تكن قد طرحت اطروحاتها على الاطلاق، وقد بدأت في العمل في القسم الاول من الستينات، واستمر في منتصف الستينات حتى نهايتها، وكان عملاً مستقلاً استقلالاً كاملاً عن البنيوية الفرنسية، لأنها ببساطة لم تكن قد قدمت شيئاً على صعيد النقد الادبي، وقد بدأت المقالات التي تركت أثراً فيما بعد على النقد العالمي بالظهور بعد ذلك، في مرحلة من منتصف الستينات وحتى السبعينات، ولم يتح لها ان تترجم الى الانجليزية التي اقرأها الا في اوائل السبعينات، وبعضها حتى الآن لا يزال لم يترجم، وانا كنت اعمل في معزل عن هذه الاطروحات وكنت أطور منهجاً يتنامى من عمل عبدالقاهر الجرجاني، ومن خبراتي الشخصية ومعرفتي بالفكر العالمي والنقد العالمي، وفي لحظة من اللحظات في اواخر الستينات، حدث ان تطور عملي الى نوع من اللقاء الغريب فعلاً لدراسات كلود ليفي شتراوس في الانثروبولوجي التي كانت قد بدأت تعرف خارج إطار فرنسا، وكانت حصيلة هذا اللقاء دراساتي في الشعر الجاهلي، وهي دراسات لا علاقة لها من قريب او بعيد بدراسات بنيوي كرولان بارت مثلاً او تودوروف نمط من التعامل البنيوي مع النصوص مختلف كل الاختلاف عن نمط من الدراسات الفرنسية التي قرأت، وفي النهاية كان لليفي شتراوس ان يفكر ان يبدأ فيما كان يفعله البنيويون الفرنسيون، وكان هذا بالضبط، ما كنت احسه انا شخصياً ايضاً، فعملي مختلف عملياً، اختلافاً جذرياً.

النقطة الثانية، الجديرة بالاهمية، هي ان تنميتي لهذا العمل التي كانت مستقلة تماماً، وتطويري له أدى به - وسأتخلى هنا عن فضيلة التواضع التي انا واثق ان العالم العربي لا يقدرها على الاطلاق - لأقول ان هذه التنمية وصلت لمرحلة تجاوزت بدرجات كثيرة جداً

ما أنجزه الفرنسيون، او ما انجزه الدراسون الاوربيون قد يكون الانجاز الرئيسي لهذا النمط من العمل، هو التركيز المطلق على التجربة الانسانية، على الرؤيا الانسانية في النهاية. فأنا لا ادرس نصاً بالطريقة التي يحلل بها رولان بارت مثلا. وان كان ثمة تشابه على اصعدة معينة بين نمطي الدراسة.

بل أدرس نصاً باحثاً فيه عن التجربة الانسانية، عن الرؤية الانسانية التي تسكنه، وانني إذ افعل ذلك، فانني في النهاية احاول ان اطور المنهج النقدي الذي يستطيع ان يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العالم الخارجي، اي بالمجتمع وبالصراعات التي تدور فيه، وبكل ابعاده المتعددة، من هذا المنظور يبدو لي ان محاولة الربط بين العملين، الحكم الذي يصدر عن التصور المسبق ان البنيوية هي ما انجزه الفرنسيون،

ولذلك فان عمل كمال ابو ديب هو ما انجزه الفرنسيون، حكم لا يقوم الا على درجة من الجهل بكلا الجهدين في البنيوية، وانا واثق من ان هذا رأي لا يقوم على معرفة بالبنيوية على الاطلاق، وان الكتب المترجمة الى العربية عن البنيوية ماتزال محدودة جداً، وحين كتبت هذه الدراسة لم يكن هناك الا كتاب واحد من مجموعة من المقالات، او كتابين، من جهة، ولأن معظم عملي على الموضوع هو باللغة الانجليزية من جهة اخرى.

* كنت قد اشرت في احدى دراساتك - ان دراسة النص في بنيته الداخلية لا تنفي اهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية. ما هو المنهج الذي يمكن ان يعتمد في دراسة هذه العلاقات، وما هي هذه العلاقات أساساً؟

- هذا السؤال في منتهى الاهمية، وهو في رأيي الاشكالية التي تواجه النقد في العالم اليوم، النقد العالمي الذي يمكن بشكل عام ان نرى فيه نمطين من التحليل في تناول العمل الادبي.

الاول يقرأ النص في علاقاته الداخلية، والثاني يقرأ النص في علاقاته الخارجية، ومناهج الادب يمكن ان توزع على هذين النمطين. لكن السؤال الصعب جداً حين يدرس النص في علاقاته الداخلية، فاننا نستطيع ان نكون رؤيا معينة للنص مكتفية بذاتها، لكن هذا الاكتفاء بالذات ليس شرطاً مرافقاً لجميع أنواع النصوص، وتأتي مرحلة ندرك فيها ان النص مخادع عملياً، فيما يبدو مكتفياً بذاته، لأنه ما يزال بحاجة الى موضعة، ما يزال من الضروري ان نموضعه في إطار العالم، او ضمن بنية العالم الذي انتج فيه.

السؤال الصعب جداً نقدياً، هو كيف نموضع النص ضمن بنية العالم؟ مثلاً اقرأ قصيدة بدر شاكر السياب، سأرى نصاً، حين أقرأه على صعيد بنيته الكلية يتحدث عن الاساطير، او شخصيات اسطورية تاريخية، أستطيع ان افهم هذه الشخصيات والدلالات التي تمتلكها ضمن بنية النص، لكن النص يبدو حين اتحدث عنه على مستوى آخر، على مستوى دلالته لا على مستوى معناه، والفرق هام جداً، كان اول من أشار إليه عبدالقاهر الجرجاني، حين أتحدث عنه على هذا المستوى ادرك ان النص داخل أيضاً في علاقات، مع عالم خارجه، مثلاً:

أهذا أدونيس هذا الخواء

أهذا الشحوب وهذا الفراغ

شخصية الأله الأجوف، الاله الفارغ، الاله الذي كان يظن منقذاً لايبدو منقذاً، بل يصبح مدمراً، كل هذا الكلام على صعيد بنية النص الداخلية يبدو في آن واحد، يعني ولا يعني، اي انه يعني ولايدل، ولذلك فان هناك في النص ما يسمح او ما يجعل من الضروري ان يموضع ضمن بنية اوسع، هذا عن النص المفرد.

على صعيد النتاج الادبي، او الفن الادبي، تنشأ ظواهر معقدة جداً، مثلاً ظهور الرواية بحد ذاتها، فسرت على انه بعد نمو البورجوازية في اوربا، احتاجت الى فن يعبر عنها، لكن ضمن هذا الاطار ايضاً تنشأ ظواهر تتعلق ببنية الرواية، الرواية تصل نقطة معينة تفقد فيها خصائصها الكلاسيكية تماماً، ويصبح ما يكاد يبدو فنا جديداً، نمطاً جديداً من الاداء الفني.

لماذا تنشأ الظاهرة؟ لماذا يحدث هذا التغير ضمن بنية النص الادبي؟ هذه الاسئلة تفرض تفسيرا لا يمكن معرفته داخل النص، وهناك مثلا اسئلة، لماذا تتغير اللغة، لغة الشعر لغة القصة مثلا.

كل هذه الظواهر تشير الى ان النص أيضاً لا يمكن ان ينفصل

عن العالم الذي ينتج فيه، لا يمكن ان يكون هناك نص مطلق، أي نص في علاقاته الداخلية فقط.

السؤال النقدي الصعب جداً جداً، هو ما هي المحكات النقدية الصرف التي تسمح لي بأن اقفز من داخل النص الى خارجه؟ إذن ما اقوله، اننا ندرك ان النص ينبغي ان يوضع ضمن بنية العالم، ولكن السؤال ليس سؤالاً من هذا النمط، السؤال ليس، هل ينتمي النص الادبي الى العالم الذي ينتج فيه؟ الاجابة عليه بديهية. الاسئلة النقدية، ما هي المحكات التي أستطيع تطورها نقدياً لكي أستطيع ان اكشف عن الطريقة التي يرتبط بها النص بهذا العالم الخارجي؟ هذه الاشكالية يبدو لي انها غير محلولة في النقد العالمي على الاطلاق.

دون شك هناك مناهج حاولت ان تدرس العلاقة بين الادب والمجتمع، لكن هذا التصور في المنظور الماركسي سابق لفترة طويلة لمقولة الانعكاس التي تستند الى نظرية ماركس في البنية التحتية والبنى الفوقية والادب ينتمي الى هذه البنى الفوقية.

نظرية الانعكاس نظرية مبسطة جداً وآلية جداً، ولم يعد كثير من الباحثين يتمثلونها بشكل جاد.

بل الذين حاولوا ان يحلوا هذه الاشكالية نقدياً الى حد ما لوسيان غولدمان، وقد أظهر في دراسته للرواية الجديدة الفرنسية الكيفية التي يمكن ان نتعرف بها على بنية العمل الادبي، نتاجاً لمرحلة معينة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالي، واستطاع ان يظهر عدداً من الملامح التي تسمح بهذا القول.

استطاع غولدمان ان يستخدم مفهوم التشيؤ بشكل خاص ببراعة، يظهر شيئين:

الأول هو ان التشيؤ كما كان ماركس قد توقعه، يطغي فعلاً في المجتمع الرأسمالي المعاصر، اي في مرحلة نموه، والشيء الثاني، ظاهرة طغيان الاشياء على الانسان هذا (التشيؤ) يظهر في بنية الرواية، فلا تعود الرواية رواية شخصية بطل، بالمعنى الكلاسيكي، بل يبدأ بها طغيان الأشياء، وفي نفس الوقت يتغير محور تنامي العمل الروائي، من المحور التعاقبي او التوالدي التاريخي السردي، الى محور التزامني او الافقي، هذا النمط من الربط ذكي جداً، يستطيع ان يظهر أن خصائص بنية العمل الادبي مرتبطة مباشرة بمقومات تسود في المجتمع الذي ينتج فيه العمل.

هذه احدى الطرق التي اصفها الآن وصفاً مبدئياً للاجابة على التساؤلات التي طرحت سابقاً، لكن يبدو لي انني في مرحلة من المراحل، شخصياً، اعتقدت ان غولدمان فعلاً وصل الى مستوى من التحليل بدا مقنعاً جداً، ووصل الى شيء مقبول بصورة نهائية كحل للاشكالية.

لكني الآن ومن خلال الدراسات الأكثر قرباً، بدأت اشك في ان حل غولدمان حل مقبول، ويبدو ان غولدمان إلى حدما يحقق الربط بين البنيتين عن طريق قفزة ذكية جداً، لكن من الصعب ان نضع أيدينا عليها تماماً، وأنا أحاول ان اطور في دراسات أقوم بها الآن، محكات أكثر محسوسية ودقة، بمعنى نقدي، لتحقيق مثل هذه الدراسات، لكشف الكيفية التي يرتبط بها العمل الادبي بالعالم الذي ينتج فيه.

لكن كما قلت سابقاً، ما ازال اعتقد ان هذه الاشكالية هي من اصعب الاشكاليات التي تواجه النقد الحديث حالياً.

* هل نفهم من هذا كله ان مصطلح غولدمان «رؤ يا العالم» غير كافٍ لتحديد العلاقات الخارجية؟

- انا شخصياً، اعتقد ان هذا غير كاف، مع انه أجابة ذكية وجميلة، وتبدو أحياناً تمتلك من الجاذبية ما قد يميل الى الاعتقاد انها حل.

يبدو لي الآن لأسباب لا استطيع تسميتها مائة بالمائة، يبدو لي انها ليست كافية، قد يكون شعوري بازاء مفهوم «الفئة» مثلاً، أحد عوامل رغبتي في متابعة تقصي الموضوع.

بأي طريقة تصبح الفئة قادرة على تمثل رؤيا العالم، والوصول بها الى درجة عالية من التماسك والالتزام والتناسق، كما يقول غولدمان؟ هل نستطيع ان نظهر في جميع مراحل التطور الاجتماعي بنى ادبية ترتبط بالبنى الاجتماعية السائدة بنفس الدرجة من المباشرة والوضوح التي ترتبط بها بنية الرواية الجديدة.

والسؤال الآخر هو كيف نفسر - إذن - حتى في هذه الحالة، وجود قطاعات كبيرة من الادب، التي ماتزال تنتج، ضمن نفس المرحلة التي يحددها غولدمان، والتي تمتلك خصائص مغايرة تماماً للخصائص التي يمتلكها العمل الادبي الذي قام هو بتحليله؟

ليس هناك من شك في الوقت نفسه، الذي يكتب فيه الرواية

الحديثة لدينا أعمال روائية كثيرة ، هي غالبة في الواقع ، والتي ماتزال تحمل بعض الكلاسيكية .

هذه أسئلة أطرحها الآن ، لكنها تبدو لي مسوغة للمتابعة على الأقل ، لامتحان الحلول التي يطرحها غولدمان ، واكتناه إمكانية تقديم حلول أفضل للمشكلة .

* هل يمكن اعتبار موقف الكاتب جزءاً من هذه العلاقات الخارجية؟

- هذا سؤال ذكي ، انا في تصوري أن موقف الكاتب لا ينتمي الى مستوى العلاقات الخارجية ، كلمة «موقف» غامضة ، موقف الكاتب هو نقطة اللقاء بين معطيات البنى الاجتماعية وبين معطيات التجربة الفردية ، وهذه النقطة التي دفعت غولدمان الى طرح تساؤلاته والوصول الى مفهوم رؤيا العالم .

المشكلة التي اقترحتها الآن ، يمكن ان يعبر عنها بطريقة ، كيف يمكن أن نعتبر النص الادبي نتاجاً من جهة ، ونعتبره مجسداً لبنى اجتماعية سائدة او لفكر طبقة معينة . . ؟ لذلك طور غولدمان مفهوم رؤيا العالم ليقول ان العمل الادبي من جهة تعبير او تجسيد للبنى الاجتماعية السائدة ، لكنه من جهة اخرى نتاج فردي ، لان الفنان الفرد هو الذي يستطيع تمثل الرؤية الجماعية التي تمتلكها الفئة ، لذلك فرؤيا العالم نقطة اللقاء بين فردية العمل الادبي وبين جماعيته ، لذلك لا يمكن ان يقال ان موقف الفنان ينتمي الى مستوى العلاقات الخارجية ، فهو نقطة الصهر ، النقطة التي يتم الانصهار بين العالم الخارجي ، وبين التجربة الفردية ، ولأنه كذلك فهو رباط بين النص والعالم من جهة ، وبين النص والمبدع من جهة ثانية ، ويمكن ان يوصف بانه الوسيط بين المستويين ولذلك لا يمكن ان يفصل عما هو خارجي ، او ان يفصل عما هو داخلي .

* معروف ان غولدمان ، كان الطريق الوحيد امام تطوير نظرية لوكاتش النقدية في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) فهل خلق فهم غولدمان للمبدأ الذي طرح في الكتاب ، فجوة ما بين ماركس للنقد الادبي ، وما بين لوكاتش؟

- غولدمان كان تلميذ لوكاتش ، ومنطلقاته الأساسية تبلورت في إطار النظرية التي أسسها لوكاتش ، لكني اعتقد أن غولدمان استطاع ان يصل بمفهوم رؤيا العالم الى درجة اكثر قابلية لأن تشكل حلاً للاشكالية التي وصفتها قبل قليل ، لكن غولدمان كان يحقق من خلال هذه القفزة ، نقطة أكثر تقدماً ، لكنها ابعد عن المنطلقات الماركسية في تفسيرها للتاريخ ، لان لوكاتش ، كان قد ابتعد عن الماركسيين وجاء غولدمان ليبتعد اكثر عن التصور الرسمي للماركسية .

فمفهوم الوعي مثلاً ، في أصول لوكاتش ، وكذلك مفهوم رؤيا العالم ، ولكني اعتقد ان نقل غولدمان لمفهوم رؤيا العالم الى مستوى الفئة وقدرته على ربط ووصف انتماء الفنان للفئة وتمثله بهذه الطريقة لرؤيا العالم التي تحملها الفئة ، كان أكثر صلابة نقدياً ، وكان أكثر قدرة على تفسير الطبيعة الاشكالية للعمل الادبي ، فهل هو افرادي ام جماعي؟ من هذا المنظور يبدو لي ان لوسيان غولدمان ، كان اكثر غوصاً على الخصائص المكونة للعمل الادبي ، ويتجسد هذا بشكل خاص في تركيزه على مفهوم البنية ، فبنية العمل الادبي بحد ذاتها التي تجسد ما يحمل من دلالات على طبيعة البنى الاجتماعية السائدة وليس مضمونه ، فنحن لا نستطيع ان نصل الى وصف هذه العلاقة من خلال مقولات فكرية ، التي استخلاصها من العمل الادبي او من موقف شخصية رئيسية في العمل الادبي ، او من خلال مضامين عن الصراع الطبقي ، ان الطريقة الوحيدة لدراسة العلاقة بين النص والعالم الخارجي هي دراسة بنية النص ، لذلك غولدمان لا يتحدث عن المقولات الفكرية في النص على الاطلاق ، بل يتحدث عن البنية في مفهومها الشكلي الصرف ، في خصائصها التي تنتمي لمستوى الشكل ، ومن هنا كان إسهامه الجذري في ربط معطيات الفكر الماركسي ، ومعطيات البنيوية الجديدة التي كان يعمل بها .

* تختلف البنيوية الوظيفية (الصورية) عن البنيوية التكوينية (التوليدية) ، بالغائها لحركة التاريخ ، فهل يعود ذلك لجذورها المثالية ، من جهة والماركسية من جهة اخرى؟

- من الضروري ان نفرق بين تيارات البنيوية ، حيث نجد ان هناك تعارضات ، والتعارضات بينها كبيرة أحياناً ، بين البنية

والتفريق يجب ان يكون مبنيا على شيئين لمفهوم العلاقة بين البنية والتاريخ من جهة، وبمفهوم العلاقة بين آلية التشكل والدلالة، وفي إصرار نمط من البنيويين مثل «رولان بارت» ان غاية الفاعلية البنيوية او النشاط النقدي هو اكتشاف آلية التشكل فقط، وهو لا يبحث عن معنى، بل يبحث عن آلية التشكل وفقاً للتحليل البنيوي باتجاه لغوي، الى درجة مبالغ فيها، لذلك فأنا افضل الا اسميها صورية، وأفضل ان أربط بينها وبين التحليل اللغوي، ويمكن ان نقول «البنيوية المثالية».

بينما التيارات الثانية في البنيوية التي يمثلها ليفي شتراوس تيارات لم تهتم فقط بآلية التشكل، وإنما كانت تبحث عن دلالة في النهاية، وكانت تبحث ضمن البنية وفي آلية تشكلها عن العلاقات التي تقوم في البنية عن الدلالة، لذلك فان ليفي شتراوس، حين يدرس «اسطورة اوديب»، يحاول ان يرى في النهاية العلاقة بين سلسلة الاطراف الاربعة التي تكون الاسطورة، وما هي الدلالة التي تمتلكها بالنسبة للتصور اليوناني للعالم، ولأشكالات أساسية، والتناقضات التي يراها في العالم، من هنا تصبح وظيفة الاسطورة تقديم حل لهذه التناقضات، فأصبحت دراسة الاسطورة لها ثلاثة مكونات، المكون التحليلي الاولي للمكونات البنيوية والعلاقات القائمة بينها. والبعد الثاني دلالاتها، والثالث وظيفة الاسطورة كحل ضمن الاطار الكلي القائم بالنسبة للثقافة، وظيفتها تمثل نوعاً من حل للتناقضات التي يدركها الانسان، لذلك تصبح هناك عملية توسط للتناقضات او الثنائيات الضدية، وهذا يختلف كثيراً عن النمط البنيوي الذي يبحث عن آلية التشكل فقط، كما هو في العالم اللغوي، ان معنى الجملة لا يهم، المهم آلية ادائها، او آلية الوصول للمعنى.

أما انا فانتمي الى نمط مغاير على هذين الصعيدين، فهمي للعلاقة بين البنية والتاريخ، وعلى صعيد فهمي، تركيزي على الدلالة في النهاية، ولكن نشترك في تحليل لآلية التشكل او مكونات البنية والعلاقات التي تنشأ بينها.

فجولدمان من نمط اقرب للعمل الذي اقوم فيه، بمعنى انه يركز بشكل رئيسي على العلاقة بين البنية والتاريخ، ليؤكد على ان البنية تاريخية.

وهذا عنصر الاشتراك بيني وبين غولدمان، ولكني اركز في النهاية اكثر على الدلالة، فهو يتوقف عند الطريقة التي تتجسد فيها بنية العمل الادبي في مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي،

أما انا فأكتب عن رؤية ما، عن رؤية بأبعادها القابلة للكشف عن طريقة آلية معينة للتشكل، لكنها ليست مرتبطة بصورة مباشرة. بمرحلة تاريخية حاضرة بالضرورة، متزامنة معها بالضرورة.

والنقطة الاخيرة التي يبدو لي انني اكثر اهتماماً بها في هذا السباق، هي ما يتعلق بطبيعة الفاعلية الادبية نفسها، فأنا اقترح ان هناك قوانين لتطور الفاعلية الادبية نفسها، لتطور عملية الاداء، لتطور عملية التشكل الفنية، وان هذه القوانين قد تكون مستقلة الى حد ما عن القوانين السائدة، ضمن البنية الاجتماعية، ولذلك، اقترح في احدى دراساتي ان ما شاهدنا في الفكر العالمي هو توليد مستمر لآلية التركيز على ما نسميه «نظام الترميز» وابتعاد عن التركيز على «المرسلة». هذا القانون المبدئي يبدو لي أن واحد وكأنه ينفي من اهمية العملية التاريخية باستمرار، لكنه يبدو في حاجة الى تفسير تاريخياً ضمن اطار الصيرورة التاريخية، لذلك فهو معقد. انه من جهة يشير الى قوانين داخلية من النمو تتحكم بها طبيعة النشاط الادبي، ومن جهة اخرى لا يمكن ان يكون معزولاً عن التاريخ، ولذلك فان حل هذه النقطة مازال بعيداً.

* ننتقل الى محور آخر هام في الحديث، وهو علاقة الشاعر العربي مع الجمهور العربي، كيف تراها؟ ما المشكلة؟ كيف يلزم ان تكون؟ هل تتفق مع أدونيس الذي رأى انها لابد ان تكون علاقة انفصال، لأن الشاعر يمكن ان يهدم كل ما يبقي هذا الجمهور في التخلف، واخيراً ذهب الى أن الجمهور يلزمه ان يرتفع الى مستوى الشعب؟

ـ العلاقة بين الجمهور وبين الشاعر علاقة معقدة ولا يبدو لي شخصياً انني قادر على تقديم حل لها، هي في النهاية تعبير عن فهم معين لطبيعة الشعر ودوره، هل للشعر دور مباشر مثلاً سلوكي،

بالطريقة التي يتصور بها الاخلاقيون مثلاً، ان الشعر يمكن ان يؤدي دوره؟ هل الشعر هو ما يمكن ان يدفع الناس الى المظاهرات، او ما يبكيهم او ما يفرحهم بصورة آنية؟ هل الشعر تغيير او محاولة الاسهام في تغيير جذري في البنى الثقافية السائدة؟ اذا كان الشعر هو النمط الاول، فان الموقف الذي يتخذه الناقد من الشعر وعلاقته بالجمهور، لابد ان يتبلور في اطار كون الشعر هو ما يكتب بلغة الجماهير، وبهمومها المباشرة وبافراحها واتراحها، واذا تبنى (الانسان) الموقف الثاني سيتصور نمطاً آخر من الشعر يكتب، انا شخصياً لست قطعياً في اي من الاتجاهين، لأني اعتقد ان تجربة الشاعر اعقد بكثير مما يبدو في كلتا المقولتين. فالشعر ليس تعبيراً آنياً، ليس مواكبة الحدث السياسي مثلاً، او للحادثة بأي شكل كانت، والشعر ليس لغة او عظة او خطابية او تحريضية، او حماسية ولأنه ليس ذلك كله، فلا يمكن ان يربط مباشرة بالسلوك العام، لكن الشعر في نفس الوقت هو تجسيد لنزوعات ورؤى انسانية في مجتمع من المجتمعات، وتهدف الى احداث عملية تغيير جذرية ضمن البنية الثقافية السائدة، عملية التغيير هذه، قد يكون لها ابعاد سياسية ضمن شروط تاريخية معينة او ابعاد اجتماعية او اقتصادية ضمن شروط تاريخية اخرى، او قد تكون ابعاداً ثقافية او لغوية صرفاً ضمن شروط تاريخية اخرى.

مثلاً، اذا تصورنا مجتمعاً اشتراكياً مكتملاً، فلا يمكن للشاعر ان يتوقع ان يلعب دوراً في تغيير لبنية المجتمع الاشتراكي، لان مثل هذا سيكون نقضاً لشيء اساسي حول علاقة الشاعر بالجمهور، هل يصبح الشعر حالة مجردة، تهليلاً وتعبيراً عن الرؤية السائدة، في هذه الحالة دوره ينتهي.

لكن ضمن ذلك، حتى ضمن مجتمع من هذا النوع، سيظل للشعر دور اساسي في احداث عملية التغيير، لكنها عملية تغيير على صعيد آخر، لأن بين وظائف الشعر ايضاً تغيير بعض مكونات البنية الثقافية واللغوية ايضاً، للشعر دور خطير جداً في تغيير اللغة وتطويرها، اللغة الصرف، بغض النظر عما يمكن ان يمتلكه التغيير من ابعاد اخرى، ما اقول هنا ان دور الشعر ليس ثابتاً او مطلقاً بهذه الصيغة التي يمكن ان ترى في السؤال المطروح.

دور الشعر متغير بتغير البنى السائدة في المجتمع، حلم الشعر العربي بالذات، ان يكون ذا دور محدد، او ينبغي ان يكون ذا دور في المجتمع العربي، وهذا سؤال آخر.

وهنا يبدو لي شخصياً ان الشعر احدى الفاعليات الاساسية جداً في الصراع الدائر في العالم العربي من اجل البحث عن عمل اكثر انسانية وعدالة وحرية وكرامة وتحقيقاً لطاقات الانسان في حياة متفتحة حرة ونبيلة.

لكن كيف يمكن للشعر الجيد السعي لخلق مجتمع عربي جديد، لكن كيف يتم ذلك؟ هل يتم عن طريق الخطابات والمواعض المنظومة الموزونة المقفاة؟ هل يتم بلغة الشارع العربي؟ هل يتم بلغة هي لغة الصحف العربية؟ هل يتم بلغة هي اللغة السائدة؟

جوابي الشخصي على هذه الاسئلة هو لا، لأن الشعر لا يمكن ان يمارس دوره التغييري دون ان يمارس دوراً تغييراً في ذاته، أي دون ان يتغير هو من الداخل، في لغته وتركيبه وبنيته الكلية، فلا يتم التغيير بلغة الجمود، بلغة الثبات، وتقبل البنى السائدة، هل يمكن للشاعر العربي ان يبحث عن الحرية باداة متكونة داخل إطار القيود التاريخية، الجواب ببساطة، لا يمكن له ان يفعل ذلك، ولأنه لا يمكن ان يفعل ذلك، فأني اعتقد شخصياً ان جماهيرية الشعر العربي لا يمكن ان تتحقق الآن، اي لا يمكن للشعر ان يكون جماهيرياً بالمعنى الحرفي للكلمة، بمعنى ان تقرأه اعداد كبيرة من الناس، الشعر سيظل فئوياً، وهو فئوي تحديداً.

ـ ينظر أدونيس إلى شعر المقاومة الفلسطينية، على انه امتداد لشعر الوطنيات والاستقلال، هو شعر تبشير، يخاطب باللغة السائدة، غير جذري، يتغذى بلغة الماضي، بالمعنى المسبق، رافد صغير وثانوي في الشعر العربي، له حماسة لا تكمل شيئاً، شعر تظاهرة، تفرغ الوعي، رومانطيقي محافظ، منطقي، رسم تزييني، ووصف يمتدح القتال والسلم، ليس إلا، زمن الشعر.

هل يتفق الدكتور كمال ابو ديب مع أدونيس في آرائه هذه؟ هل نعد عدم

دراسته لنتاج أدب المقاومة الفلسطيني، موافقة على هذه الآراء.

● أنا شخصياً مع تقييم أدونيس حتى السنوات الاخيرة، اعتقد ان قول أدونيس يصدق على معظم شعر المقاومة حتى أواخر الستينات، لكني اعتقد أيضاً ان الشعر الذي انتجه شعراء فلسطينيون بعد هذه المرحلة كان اكثر نضجاً بكثير، وأكثر اهمية بكثير على صعيد الشعر الفلسطيني، وعلى صعيد الشعر العربي، ولذلك، مثلاً الشعر الذي كتبه محمود درويش خلال العشر سنوات الاخيرة، شعر - قلت في مؤتمر في استكهولم - أنه عملياً يبلغ في امتيازه درجة اي شعر يكتب في العالم صادراً عن تجربة إنسانية مماثلة.

إهتمامي كناقد لشعر محمود درويش جاء متأخراً، وهذا يعبر عن موقفي النقدي، انا ناقد لا اتسرع بالدراسة لأسباب عارضة، انا لم اكتب الا عن عدد محدود جداً جداً من الشعراء. وفي الواقع لم أكتب إلا عن شاعرين خصصت لهما دراسات هما أدونيس، وعبدالوهاب البياتي، ذكرت عدداً من الشعراء بالاشارة الى قضايا محددة، وفي إحدى دراساتي الاخيرة خصصت قسماً او مقطعاً لنص محمود درويش، وحين تكتمل أشياء كثيرة قد أجد نفسي مضطراً إلى إنتاج دراسة متكاملة عن محمود درويش.

- هل ترى ان محمود درويش الوحيد الذي تطور في شعر المقاومة الفلسطينية.

● داخل الأرض المحتلة أكيد، تطور شعر محمود درويش تطوراً كبيراً، خارج الأرض المحتلة، أنا لا أدرس الشعراء باعتبارهم منفصلين عن حركة الشعر العربي على الاطلاق، وطبعاً محمود درويش غير منفصل عن الحركة، وانما الشعر العربي أدرسه باعتباره جسداً واحداً، قد يكون هذا هو السبب في أنني لم ابرز منه إلا ما جاء في ظواهر الشعر العربي ككل.

هذا الموقف بصورة عامة يبدو أنه يجمع بين تقييم أدونيس الأساسي الذي أعتقد أنه كان سلبياً.

- في فترة مبكرة سابقة.. أم أنه ما يزال سلبياً.

لا، هو ليس معاينة لما يكتب الآن، بل هو معاينة للشعر الذي كان قد كتب في فترة ما كتبه ادونيس.

- لم توضح لنا موقفك النقدي حول طبيعة هذا الأدب بشكل عام.

● ادب المقاومة أدب ارتبط بتجربة محددة، وفي نصوص منه استطاع ان يتجاوز هذه التجربة، او ان يجسد هذه التجربة في نصوص شعرية قادرة على ان تكون تجسيداً لتجربة انسانية، في معظم نصوصه، كان تعبيراً عن المكونات في هذه التجربة لم تبرز باعتبارها اشكالات وهواجس انسانية عميقة، مشكلة الهوية الفلسطينية، يمكن ان تبرز انسانياً بشكل مدهش في غناها، لكن معظم النصوص التي كتبت في هذا الاطار لم تستطع فعلاً ان ترى مشكلة الهوية باعتبارها مشكلة انسانية عميقة، ظلت مرتبطة بظروف او بشروط التاريخية الآنية.

السؤال الذي يمكن ان يبلور، لنفترض ان فلسطين تحررت الآن، وعاد الفلسطينيون الى فلسطين، ما الذي يبقى من هذا الشعر؟ يبقى القليل جداً، وهذا القليل الذي يبقى اذا تحررت فلسطين هو الشعر الجيد، الشعر الذي استطاع ان يرى المشكلة بابعادها الانسانية، محمود درويش في قصيدته «الجندي يحلم بالزنابق البيضاء» استطاع ان يرى البعد الانساني للمشكلة، ان يراها عبر الآخر، ليس عبر الانفعال الآني الفياض، لاشك ان هناك نصوصاً فلسطينية عديدة، ستبقى، وهي بالضبط الشعر الفلسطيني الممتاز.

- هل هذا ينسحب على القصة القصيرة والرواية والمسرح الفلسطيني؟

● لا، الرواية، اعتقد ان هناك فيها نصوصاً جداً متميزة، في العمل النثري بالذات، هناك اعمال افضل بكثير من الشعر، قد يكون هذا مرتبطاً بتطور هذه الفنون في الكتابة العربية نفسها، مثلاً، لاشك ان غسان كنفاني وجبرا واميل حبيبي، كتاب كبار لا لأنهم فلسطينيون، بل لأنهم فلسطينيون جسدوا عن طريق الرواية شرطاً انسانياً جذري الأهمية، صدوراً عن القضية الفلسطينية، لاشك، أن هناك الكثير من النصوص التي لا قيمة كبيرة لها.

القضية قد تكون مرتبطة بطبيعة الشعر العربي حتى المرحلة التي

بدأ فيها شعر المقاومة يروج، وبين الرواية وتطورها حتى تلك اللحظة، الشعر بطبيعة الأمور، كان يدور في إطار التعبير الجاهز والانفعال الطاغي واللحظة الآنية، الشعر العربي بأكمله، ولذلك تناول الشعراء الفلسطينيون تجربتهم بنفس اللغة، بنفس اللهجة، لأن الرواية كانت قد حققت إنجازات هامة جداً في أعمال نجيب محفوظ مثلاً، ويوسف إدريس وحنا مينة، وغيرهم من الروائيين. لذلك كان الروائي الفلسطيني أيضاً مواجهاً بتاريخ مختلف للرواية وبقابلية اقل من الفن الروائي نفسه، لأبقاء التجربة آنية، ولأبقائها آنية ومحدودة الأفق، فالفرق ينتمي جزئياً، ينتمي إلى الفرق بين هذه الفنون، من هنا، هناك رواية فلسطينية اهم بكثير من شعر فلسطيني، وهذا ليس عارضاً، تمثل حضوراً أكثر وتمثل تطوراً فنياً أكثر، وتمثل لغة أفضل، مثلاً قدم أميل حبيبي عملاً أو عملين مدهشين في غناهما، بينما ليس هناك شاعر فلسطيني، بأستثناء بعض النصوص الأخيرة لمحمود درويش، استطاع فعلاً الوصول إلى هذه النقطة، بالقياس إلى الشعر العربي المؤثر في المرحلة الزمنية نفسها، باعتباره شعراً يصدر عن تجربة متميزة، شعر فيه نصوص مدهشة فعلاً، وجسدت أبعاداً للتجربة الفلسطينية بشكل رائع كثيراً، ولذلك حقق ما أنجزه من استجابات لدى الانسان الفلسطيني والعربي، هذا الارتباط من هذا النمط، نقطة خطر، بالنسبة للشعر الفلسطيني، فهو في النهاية شعر فلسطيني ولا شيء آخر.

ـ مشكلته في فلسطينيته؟

● طبعاً، في النهاية، وحين يستطيع الشعر الفلسطيني ان يتجاوز فلسطينيته ليبلور تجربة إنسانية غنية جداً، يمكن ان يستفيض استجابات إنسانية عميقة، سواء أكانت هذه الاستجابات قائمة على وعي التجربة الفلسطينية، اودون وعي لها، فأنه يصبح شعراً ممتازاً، وارتباطه المستمر والكامل تقريباً في معظم نصوصه بالتجربة الفلسطينية في أبعاد محدودة لها، هو نقطة خطر بالنسبة له، انا واثق ان عدداً من الشعراء الفلسطينيين واعون لهذه الحقيقة ويحاولون الخروج من هذا الشرط، ولاشك ان غنى التجربة التي يملكونها في النهاية ستؤدي بهم الى كتابة شعر عظيم فعلاً، حين يخرجون من هذا الشرط، ويحملون في الوقت نفسه هذه التجربة المغنية في خلفية لأعمالهم وهذه اللغة الشعرية الجديدة التي بدأ كثير يكتسبونها، لغة محمود درويش مثلاً تختلف جذرياً عن لغته قبل عشر سنوات، كل هذا الغنى سيكون ذخيرة ضخمة حين يستطيع الشعر الفلسطيني ان يتجاوز الاطار الفلسطيني.

ـ هل هناك مؤشرات تشير الى هذا الوضع؟

ـ طبعاً

ـ هل هذا هو السبب الذي دعاك اخيراً للاهتمام بشعر محمود درويش؟

ـ بالطبع هذا هو السبب تماماً.

ـ اشرت الى ان هناك روائيين يستحقون الدراسة مثل غسان وجبرا وأميل... هل يعني ذلك انك تنوي الكتابة عنهم؟

● انا لم اكتب كثيراً عن الرواية، هناك كتاب جديد عن الرواية، اقوم فيه بدراسة جبرا ابراهيم جبرا، وقد أكتب عن غسان كنفاني، وهناك دراسة لعدد من الروائيين الفلسطينيين، كتبت اشياء كثيرة منها ولم أنشرها.



ـ أذا اعتبرنا الحداثة علامة على تطور المجتمعات واعتبرنا النقد جزءاً من الحداثة، فكيف نستطيع اعتبار الحداثة العربية قائمة بذاتها وليست فرعاً من الحداثة الغربية، مع العلم انك قلت في مقدمة «الاستشراق» (ان كتاب ادوارد سعيد يمثل جزءاً من ثورة جديدة في الدراسة الانسانية تضرب جذورها في الماركسية والثورة الألسنية والبنيوية، وما يكاد يكون مدرسة جديدة في التاريخ الجديد، تنتسب بعمق الى اعمال ميشيل فوكو) اي اذا كانت مدرسة فوكو مدرسة جديدة في التاريخ، ما هي المدرسة النقدية الغربية التي تستطيع وسمها بالحداثة

العربية غير المتفرعة عن الثقافة الغربية، وليست جزءا منها؟

● لا توجد، وهذا هو الوضع الراهن، فالنتاج الابداعي العربي، له شروط تكوينه الخاصة التي أوصلته الى ان تنشأ فيه حركة حداثة، لكن النتاج النقدي العربي الذي وصل إلى مستوى، او الذي دخل في إطار الحداثة النقدية جاء متأخراً عن النصوص الابداعية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، استقى حداثته من المعطيات النقدية الاوروبية، وهذه ظاهرة انتقال الفكر النظري من ظاهرة إنتقال النص الابداعي.

تستطيع ان ترى العرب في العصور العباسية نقلوا عن الاغريق نظريات في الادب، لكن أدبهم لم ينتقل، فأرسطو عرف، ولكن الادب لم يعرف.

فنحن نواجه شيئاً مشابهاً، لكن الى درجة اقل بكثير، بمعنى ان هناك نتاجاً ادبياً شعرياً وقصصياً وروائياً، أثر بالغرب، لكن كانت له شروط تكوينه الداخلية، كان استجابة لمعطيات وشروط نابعة من التناقضات الأساسية في المجتمع العربي، وفعلاً تبلورت ضمنه حركة الحداثة، ولكن على صعيد نقدي، فنحن نتحدث عن فكر نظري من الدرجة الاولى.

فالفكر النظري لم يتطور من خلال التفاعل النقدي المباشر مع النتاج الادبي، بقدر ما تطور من خلال التواصل النظري الفكري مع الغرب، لذلك فحتى الآن، لا يوجد شيء اسمه فكر نقدي عربي حديث غير نابع من أصول اوروبية، إنما هناك شعر عربي حديث شديد وعميق التأثر بالأدب الاوروبي، وله، بنفس الوقت، شروط تكوينه الداخلية، لكن الحركات النقدية ليست كذلك.

ونستطيع ان نقول ان هناك تياراً نقدياً واحداً، يمكن أن تكون له نفس الصفة التي تمتلكها النصوص الابداعية، فهو تيار يتعامل مع الكتابات النقدية العربية القديمة بإدراك عميق لموقعها من الفكر النقدي في العالم، ومن خلال هذا التعامل استطاع ان يطور معطيات مرتبطة بالاثنين، فهي مرتبطة من جهة بالكتابات النقدية القديمة، ومرتبطة من جهة بالفكر النقدي الحديث، وأرجو أن لا يؤخذ عليّ ان اسمي عملي الشخصي مثالاً على ذلك، وهذا قليل



في الكتابات النقدية العربية، لأن عملي انا شخصيا نبع فعلا من لحظة الالتقاء الحاسمة من تطوره، ومن النتاج النقدي العربي الذي كان ذروته عبدالقاهر الجرجاني، وبين الفكر النقدي الغربي المعاصر من خلال عمل طويل على فكر عبدالقاهر الجرجاني، في إطار النظريات النقدية الغربية، وأنا اعتقد ان هذا اقرب شيء الآن لأن يمثل تياراً مشابهاً قليلاً لما حدث في النصوص الابداعية، فهو مرتبط بشروط تكوين عربية لكن عميق الصلة بالتيارات النقدية الاوروبية، في الأسس النظرية التي يقدمها، وبعد ذلك يتجاوز هذه المرحلة.



وأنا شخصياً لا أرى كثيراً من الدراسات النقدية الغربية البنيوية التي تعاملت مع النص الادبي، كما تعاملت معه في عدد من دراساتي. وأرى فروقاً واضحة بينها، وأرى ان هناك أسساً نظرية جديدة تظهر في الدراسات التي قدمتها، صحيح انها مستندة الى نظريات غربية لكنني تجاوزتها كثيراً، بينما ماتزال النظريات الغربية واقفة عند نقطة معينة، وهذا أكثر ما نستطيع ان نقوله عن استقلالية نظرية نقدية عربية حديثة، ومايزال الجواب، لا توجد حداثة عربية غير مشتقة او نابعة من الفكر النقدي الغربي.

ـ كيف يرى الدكتور كمال ابوديب حاضر وواقع الكتابة النقدية العربية حالياً؟ كيف يقيمها؟

● في تصوري ان النقد العربي الحديث لأول مرة يصبح نقداً بالمعنى وبالشروط التي ارتبطت بأذهاننا بالتحليل الذي قام به بعض

النقاد العرب القدماء مثل الجرجاني، ومن خلال معرفتنا أيضاً بالفكر النقدي الحديث.

فما هو النقد، وما هي العملية النقدية، وماذا تفعل، وما هي الاساليب التي تتبعها؟

أرى انه قبل خمس عشرة سنة لم يكن هناك نقد عربي، بل كانت هناك كتابات عربية حول الأدب، لكن يبقى هذا عملاً يقف خارج العملية النقدية التحليلية العميقة المتقنة، وكلمة الاتقان أساسية وهامة، فالعملية كانت بعيدة جداً عن العمل المتقن فعلاً، ولتحليل الناضج الذي يملك الامر بدراسة أقرب الى شروط التحليل العلمي، وخلال العشر سنوات الاخيرة بدأ تيار جاد بالعمل والانتشار، وأخذ يلفت نظر الناس في العالم العربي أكثر من أي شيء آخر، ان بعض الافراد الذين يعملون ضمن هذا الاطار كخالدة سعيد وجابر عصفور ومحمد بنيس وإلياس خوري، ومجموعة جديدة كهدى وصفي وسيزا قاسم وفريال جبوري واعتدال عثمان، مع أنهم لم ينشروا كثيراً، ويقومون الآن باعمال ممتازة أكثر، وكتاب كعبد الكبير الخطيبي وهناك أصبح لها إمتدادات سريعة، مجموعات من الكتاب الشباب والباحثين يكتبون أشياء مدهشة في قدرتها على الوصول الى أعماق النص الأدبي، ومنذ عشرين سنة لم يكن النقد العربي يحلم ان يصلها على الاطلاق، لما في هذا النقد من الاخلاص المنهجي والاتقان الهائل أحياناً في القدرة على التفكيك والتحليل والامساك بالجزئيات وتركيبها ضمن بنية كلية موحدة، وهو عمل مدهش لم يقترب إليه أحد إلا عبدالقاهر الجرجاني في مستويات اخرى، كذلك من حيث الأتقان التحليلي والتقصي والقدرة على الربط بين ابعاد العملية الادبية في بنيتها الايقاعية والمستويات الدلالية، والعلاقة بين الرؤية التي يجسدها النص الادبي وبين المكونات هذه، وهذا لم يكن النقد العربي يستطيع ان يصل إليها على الاطلاق.

من التطورات الجديدة كذلك البحث عن وسيلة ومحكات نقدية في دراسة العلاقة بين النص الادبي والعالم الخارجي، وهذا شيء مختلف جداً عما كان يكتبه النقاد قبل خمسة عشر عاماً، ضمن مناهج عامة، علماً ان هناك بعض النقاد كانت لديهم معرفة بمنهج معين، الا ان تملكهم للمنهج لم يكن عميقاً، كأن يكتب فروعاً من هنا وهناك، كطه حسين، حين كتب حول الوحدة الموضوعية، وهو كلام في مستوى سطحي في ظاهره، يظهر ان هناك منهجاً نقدياً يبحث عن وحدة. لكن هناك كتاباً، اشتغلوا بشكل خاص، ضمن اطارين، اطار دراسة خصوصية اللغة الادبية مثل محمد مندور، فقد اقترب من التعمق والتحليل، وهناك من اسسوا منهجاً، وجهوا الانظار اليه، كان فيه نوع من الكتابة حول تهميش الادب، ركزوا على الادب ودوره في المجتمع، مثل لويس عوض، وحسين مروة، وهم لم يؤدوا دوراً في العمل التحليلي، أدوا دوراً في هذا السياق، في سياق المنطلقات النظرية التي انطلقوا منها.

ليس من شك انهم جزء مما اصبح داخلاً في التيارات الحالية، واصبحت جزءاً من الوعي السائد بشكل جنيني، وليس من شك ان النقد العربي لم يعرف - في تاريخه - وصفاً مشابهاً لواقعه الآن، ومن المذهل أننا تكلمنا عن الشعر العربي علماً أنه ليس هناك دراسة شاملة كلية لنص أدبي، وليس هناك من دراسات نظرية متعمقة شاملة.

خلال الثلاثين او الاربعين سنة الماضية، حدث شيء جديد، مر النقد العربي بمراحل، خصوصاً في السنوات العشر الاخيرة، فنحن نرى انقلاباً جذرياً في الممارسة النقدية العربية، وهناك جيل جديد سيضع مستقبل الكتابة العربية، وهو يصنعها الآن.

- للدكتور ابو ديب مصطلحات ومفاهيم خاصة به، يهدف الى تعميمها: - الفجوة/ مسافة التوتر، بنية التوقعات، البعد الشاقولي، المحور التراصفي، هاجس النزوع، فهل هذا يقع ضمن محاولة للشروع في توسيع اللغة، وكما تقول «انها شرط أساسي في مرحلة الصدام الحضاري» اما ان ذلك من قبيل أن الغة

بيست مقدسة، وليست مصطلحاً ولابد من معالجة مشكلة الترجمات، لأن الترجمات لا تحقق شرط اللغة الاصلية؟

● الحقيقة ان ذلك يعود للسببين معاً، فهو ادراك ان اللغة - ببساطة - ليس في وضع يسمح للباحث العربي ان يكتب، بسلاسة دون إحساس بوجود عوائق تعترضه أثناء عملية الكتابة، انا اضع القضية في أبسط صورها، لكن لا أقول ان اللغة قاصرة، فأنا لا اؤمن بقصور اللغة، ولكن المادة اللغوية الموجودة الآن في متناول الباحث العربي الجاد، مادة لاتساعده في جميع الحالات على الكتابة بسلاسة، ودون وجود عوائق من ابسط الامور إلى اعقدها.

فعلى صعيد المصطلح تصطدم مباشرة بمصطلح اوروبي، وانت تريد ان تستخدم مفهوم المصطلح، ولكنك تجد انك في العربية لا تملك المصطلح الملائم او الدقيق ومن هذا النمط من العوائق الى الانماط الاكثر تعقيداً فقضية المصطلح ووجود عوائق، قضية خطيرة لأنها في النهاية ليس قضية مصطلح، هي قضية جهاز

فكري كامل، فانت حين تصطدم بعائق تميل الى اعادة تركيب النص بحيث تستطيع ان تتجاوزه دون ان تواجهه، ولذلك نرى ان هناك فرقاً كبيراً بين الكتاب العرب الذين اتقنوا لغة اجنبية وكتابة الكتاب العرب الذين لا يتقنونها، وهو فرق لا علاقة له بالمصطلح.

وبكلمات اخرى ان الكاتب العربي الذي يكتب ضمن اطار المادة اللغوية العربية التقليدية المتاحة له، كاتب يملك قوالب فكرية مختلفة عن الكاتب الذي يكتب وهو يتحرك ضمن اطار المفاهيم والتصورات الاوروبية.

الآن كل منها يطور جهازاً فكرياً مستقلاً، وفي رأيي ان هذا هو التفسير الاساسي لوجود هذا الفرق بين كتابة الكتاب الذين يعملون ضمن اطار العملية السائدة فقط، والكتاب الذين

يعملون في اطار اوسع، فالمشكلة ليست قضية المصطلح، بل في النهاية، كيف تتكون الاساليب اللغوية، وكيف يتكون الجهاز اللغوي القابل «للأداء» فأنا أكاد أكون «مهووساً» بهذا النمط من

المشكلات، وأكثر من الالحاح على العمل المستمر من اجل ايجاد مادة لغوية قادرة أن توفر للباحث السلاسة، والقدرة على تنمية جهاز لغوي غير مضطرب، وبنفس الوقت غير تقليدي، فهذه النقطة تطرح في النهاية قداسة اللغة، هل للغة قداسة تجعلها ذات صور ثابتة غير قابلة للتعامل معها بتشقيقها، او بالاضافة، او بتمزيقها، او رفضها، ففي رأيي ان اللغة لا تملك قداسة على

الاطلاق، وان احد عناصر الضعف الاساسية في تطور المادة اللغوية العربية هو ارتباطه بمفاهيم «القداسة» فاللغة اصطلاحية وظاهرة اجتماعية فاللغة حاجة اساسية ومولد فكري اساسي، وهي

ليست وسيلة، وامام حاجة كهذه، من العبث ان يصدر عن موقف، ان تتخذ موقفاً من هذه القضية. سمته الاساسية انه يصدر عن حاجات الاداء، ومتطلبات تنمية جهاز فكري نابض بالحيوية وقادر على تمثل المعرفة بابعادها الانسانية وفي كل مجالات النشاط

الفكري، لذلك فأنا لا اتردد على الاطلاق في استخدام ما يبدو لي من الصيغ او المفردات او المصطلحات التي تخدم الغرض الذي اسعى اليه، غير مصطدم على الاطلاق بحس القداسة، او اي

احساس بالرهبة فنحن نعيش في عصر تتسارع فيه الامور بشكل يصدق، وتفاجئنا فيه مادة معرفية جديدة كل يوم، لا تستطيع ان تعمل على الاطلاق ضمن الموقف التقليدي السائد من اللغة،

الذي يقول اننا بحاجة الى ان يربط اللغة بجذورها ونحن بحاجة الى ان نتأكد اولاً، ان للكلمة وقعاً عربياً فهذه الاذن العربية التي يعول عليها الكثيرون، ليست مقياساً حاسماً على الاطلاق، فنحن

في حديثنا اليومي نتحدث بلغة بعيدة عن اللغة العربية الفصحى، وتقبل آذاننا من الاصوات ومن المخترعات والمنتهكات ما لا عهد لنا به، ومع ذلك فأنها نفسها الاذن التي يتحدثون عنها، فجأة حين نشير الى ما يمس الفصحى فقط، وهذا الكلام لا يصدر عن موقف علمي.

فالأذن تتقبل كلمة «تلفزيون» وترفض كلمات اخرى عند الكتابة مع انه في هذه الحالة اقل مساسا بالاذن وأكثرمساساً بالعين ولكنها حجة واهية على الاطلاق ولا علاقة لها بالاذن العربية ولكن

تصدر عن رؤيا قداسة اللغة، التي قد نستطيع، عند تجاوزها، ان نتحرك في اتجاهات جديدة تسمح لنا في اتخاذ مواقف طبيعية من الابتكار اللغوي وسد الحاجات مهما كانت الامور.

طبعاً هناك حدود معقولة ان تفرض، ضمن النظام الصوتي للغة العربية، او النظام الترتيبي، وحتى هذه لا قداسة فيها، فاستخدم في كتابتي بشكل آلي «اقتصاسية» وتعني العلاقة الاقتصادية السياسية.

- متى يكتب الدكتور كمال الشعر، وكناقد كيف يرى نفسه شاعراً، وكيف استقبل النقاد والدراسون شعره، علماً اننا لم نعثر على دراسة نقدية للديوان الذي قدمته؟

● الحقيقة ان علاقتي بالشعر علاقة معقدة، ومرت بمراحل، في المرحلة الاخيرة ركزت كثيراً على الدراسات النقدية بشكل، ان كتابتي للشعر اصبحت قليلة وموزعة، وبعد ذلك لا انشر الا القليل، والسبب في ذلك مزدوج.

الاول، هو تركيزي على النقد، والسبب الثاني هو اقتران عمل الناقد بشعره ليس دائماً ايجابيا، وقد يكون (أدونيس) هو المثل الوحيد الذي اعرفه، الذي بقي شعره ودراساته وتنظيره، لم يسيء احدهما للآخر، ولكن معظم النقاد الشعراء، واحد من نتاجهم يسيء الى الآخر، وهذا ما لا اريده لشعري، لذلك من الممكن انه لا انشر شعري بشكل منظم الا بعد ان اكف عن كتابة النقد، فأنا نشرت الشعر قبل النقد، وعندما بدأت بنشر النقد خففت من نشر الشعر.

ان الرابطة بين الشعر والنقد معقدة، فالناس تقرأك كشاعر، وحين تقرأك كناقد، يريدون ان يقرأوك كشاعر والعكس صحيح، وهذا خطر على الشعر والنقد، وهذا لا يعني في شيء من نظرتي للشعر، والشعر بالنسبة لي في اهمية النقد، انما على مستوى مغاير لكن اهميته لي تبقى اهمية مرتبطة بي شخصياً، اكثر مما هي مرتبطة بدور معين، فالشعر في النهاية يبقى صادراً عن هاجس البحث عن حياة عربية جديدة، والبحث عن قيم انسانية ورؤى انسانية مختلفة، وأنا اعتقد انني اكتب بتجريبية اكثر من الشعر المنشور الآن، واعتقد ان القصائد التي نشرتها في كل المراحل، وهذا قد يبدو غريباً، وخصوصاً أنني لا أنشر كثيراً، كان فيها كثير من عناصر تكوين القصيدة العربية الجديدة.

لم يكتب النقاد عن شعري كثيراً، بعضهم كتب عنه بشكل ايجابي مثل يوسف اليوسف في الدراسة التي كتبها عن قصيدتي (تكوين) وبعضهم كتب ضمن دراسات شاملة.

الاحتفال بذكرى الشريف الرضي احتفاء بالمتميزين من علمائنا ومبدعينا.

ألفية الشريف الرضي

يوسف يوسف

# المرسم

الشخصيات

١ ـ وجدي
٢ ـ نبيلة
٣ ـ المقدم
٤ ـ النقيب
٥ ـ الجندي
٦ ـ السائق
٧ ـ الفنان
٨ ـ أصوات.

• اهداء: «إلى المقاتل عادل محمود العاني، لكي لاتضيع منا ذكريات جميلة عشناها سوية في بداية الحرب»



## الفصل الاول

(وجدي يرسم. لوحة كبيرة لم تكتمل. كنبة قديمة بمحاذاة منضدة خشبية تتناثر فوقها العصارات وأشياء الرسم الاخرى. مكتبة خشبية كذلك، تبدو رفوفها خالية الا من بعض الكتب، والى جانبها نافذة تشرف على الشارع. في احدى الزوايا مزهرية نحاسية كبيرة، قبالتها على الحائط، تتدلى صورة كبيرة لوجدي ونبيلة وهما في ملابس الزفاف).

(تخفت الأنوار بالتدريج الا من بقعة تسقط على وجدي. يتوقف عن الرسم، ثم يبتعد عن اللوحة ليفحصها بنظراته من زوايا مختلفة. يبدو عليه الارتياح، فيتناول سيجارة ويشعلها، ثم يجلس على الكنبة ينفث الدخان بمتعة واضحة، دون أن تغادر عيناه اللوحة. بعد أن تتضاعف أمامه دوائر الدخان، يلقي ظهره إلى الخلف، في استرخاء، ناقلاً نظراته إلى السقف. تغمر المرسم إنارة زرقاء، تخفت حدتها وترتفع بين فترة وأخرى، بما يتلاءم وحالته النفسية. يأتي لغط من خارج الخشبة؛ أشبه مايكون بالطنين، فينتصب واقفا. يأخذ بالدوران في انحاء المرسم، باحثا عن مصدر اللغط. يتطلع حوله في ذهول الحالم). (من الضروري استخدام الانارة للايحاء بجو المشهد، كما يجب استخدام الصدى في المقاطع الحوارية مع ذات الدلالات الدرامية البارزة).

صوت (١): لوحاتكُ تحمل موضوعات مكررة يااستاذ وجدي.

صوت (٢): أستاذ وجدي، لم يفارقك الغموض الذي شاهدناه في لوحاتك الاولى.

صوت (٣): بصراحة لم تعجبني سوى لوحة واحدة.

الصحفية: مرحبا ياأستاذ وجدي.

«اثناء تداخل الأصوات السابقة، يتوقف وجدي عن الدوران حول نفسه بقلق. تصاحبه موسيقى صاخبة أحياناً».

وجدي: (الصوت المسجل) وأنت ياآنسة هدى، مارأيك في المعرض؟

الصحفية: بصراحة، اللوحات عاجزة عن توصيل أي فكر واضح.

(يرتمي وجدي فوق الكنبة خائر القوى) (وقع خطوات تقترب، يتجه نحو الباب من حيث تأتي الخطوات، تدخل زوجته نبيلة).

وجدي: (باندهاش) نبيلة.. ! منذ متى عدت الى البيت؟

نبيلة: (منشرحة)قبل قليل.

وجدي: (يرتد الى الخلف ممتعضاً) لم اكن أتوقع قدومك الآن.

نبيلة: وجدي... أراك غاضباً قلقاً..

وجدي: (بحدة) لا، لست كذلك، وانما..

نبيلة: هل افهم من كلامك انك كنت تنتظر أحداً غيري؟

وجدي: (متلعثماً) ومن يمكنه دخول المرسم غيرك يانبيلة؟

نبيلة: ربما.. لا أعرف..

وجدي: (بحدة اكثر) ماذا تقصدين؟

نبيلة: ربما الشيطان، ألا تقول دوماً بانه مصدر الهامك الوحيد، وانك لاتستطيع الرسم الا اذا جاءك؟

وجدي: (برجاء وضعف)

نبيلة، حتى أنت تسخرين مما أقوله؟

نبيلة: لست أسخر ياوجدي، بل لماذا تعتبر الأمر هكذا؟

وجدي: هكذا تخيلت.. ألا تسخرين حقاً؟

نبيلة: أتريد كأساً من العصير أم فنجان قهوة؟

وجدي (بغضب).

لاأريد، مهما شربت من عصير أو قهوة فلن يتبدل الأمر.

نبيلة: أي أمر؟

وجدي: حقيقة أنني مازلت غامضاً، وان لوحاتي غير قادرة على توصيل ماأريده.

نبيلة: أية أحاسيس هذه ولم يعد امامك سوى شهر لاقامة معرضك الثاني؟

وجدي: لاشأن لك بهذا، ثم انني أقيم المعرض في الوقت الذي اختاره أنا..

نبيلة: أنت قلت هذا بالأمس.

وجدي: نعم قلته، ولكنني تراجعت بعد ان فكرت بالأمر..

نبيلة: (لنفسها)

أية نوبة ملعونة أصابته ؟ ما الذي حدث؟

وجدي: حتى لو أقمت المعرض بعد شهر، فليس معنى هذا انني أصبحت رساماً مبدعاً.

نبيلة: (تواصل مع نفسها).

انه الشيطان الذي لايجعله يستقر على حال.

وجدي: لماذا لاتتكلمين؟ قلت بانني لن أقيم المعرض بعد شهر.

نبيلة: فهمت هذا وسمعته.

وجدي: تكلمي.. قولي بان لوحاتي الجديدة ليست أفضل من تلك التي قدمتها في المعرض الأول.

نبيلة: أنها أفضل، صدقني.

وجدي: أفضل.. كيف؟ (لنفسه)

صوت (١): (صدى)

لوحاتك تحمل موضوعات مكررة ياأستاذ وجدي.

وجدي: نبيلة.. هل سمعت ذلك الصدى الآتي من داخل القاعة؟

نبيلة: أي صدى؟ (ثم لنفسها) قاعة.. انه يحلم ولاشك.. يتخيل.. ولكن صدى صوت من هذا الذي يتحدث عنه، ليس هناك في عالمه سوى صوت الشيطان الذي كثيراً مايتحدث عنه.

وجدي: اخرجي واتركيني!.. اخرجي..

نبيلة: (خائفة)

حسنا.. كدت أنسى ياوجدي انك وشيطانك لاتستقبلان شخصاً ثالثاً سوى ذلك الجندي الذي جاء معك مرتين.

وجدي: كفى.. كفى..

نبيلة: نعم، تأتي به لمجرد أنك تريد أن تحبسه بين جدرانك مثل

هيكل صنمي ينتظر منك ان تظهره في احدى لوحاتك .

وجدي : قلت كفى . . اخرجي . . هيا أخرجي . .

(تندفع خارجة، ويخرج وجدي من اعماقه اهة حارة)

وجدي : (يتابع بألم)

ستبقين هكذا برغم توصياتي المستمرة بأن لاتقتحمي عالمي، بمثل هذه الخشونة . . أنسيت ذلك الوعد يانبيلة؟ كيف؟

(يستدير ثانية الى الداخل، تتلاشى الأنوار بالتدريج فيما وجدي ينتصب واقفاً كالمصلوب)

(تسقط الانارة من جديد . . تدخل نبيلة بالبنطلون والبلوزة وخلفها وجدي بملابس غير التي كان فيها. تبدو الأشياء في المرسم على غير ترتيبها السابق، كدلالة على انه زمان الحدث سابق للذي مضى، تسيطر على نبيلة حالة من الذهول وهي تتنقل بنظراتها داخل المرسم).

وجدي : (بفرح) مرسم جميل . . أليس كذلك؟

(تعلو وجه نبيلة ابتسامة رقيقة، وتؤشر برأسها موافقة اياه)

وجدي : هنا أعيش وارسم، اتدرين يانبيلة؟ المرسم بالنسبة لي، نافذة اطل منها على الحياة . . فيه أقضي معظم وقتي . .

نبيلة : انه جميل . .

وجدي : ايعجبك حقاً يانبيلة؟

نبيلة : أنني صريحة ياوجدي، وقد أحببتك لانك رسام ممتلىء بالطموحات . . ثم انه افضل من تلك الغرفة التي رأيتك ترسم فيها داخل الدائرة.

وجدي : هناك ضجيج الممرات ، وصراخ بعضهم الذي يفزع منه شيطان الابداع.

(تحاول نبيلة خلال وجودها اعادة ترتيب بعض الاشياء).

وجدي: نبيلة، الا يزعجك انني ابقى هنا ساعات طويلة؟

نبيلة : ولماذا يزعجني هذا الأمر؟ المهم بالنسبة لي ان اراك رساماً كبيراً.

وجدي : نبيلة . . اعتقد ان الحياة ابتسمت لي أخيراً ، منذعرفتك حلّت بي طاقة كبيرة . . الالهام يبدأ من المرآة، لاتنسي هذا . .

(يطوق خصرها بذراعه، الحان موسيقية رقيقة . . يرقصان معاً، وتخفت الأنوار بالتدريج)

(وجدي لوحده في المرسم جالساً على الكنبة . يدخن وينفث بألم، تدخل نبيلة، وقد شدت حول خصرها مريولة المطبخ)

نبيلة : (بغضب) وجدي . . ربما تكون قد نسيت . . ويجب ان اذكرك بما قلته لي في لقائنا الاول داخل هذا المرسم .

وجدي : (متذمراً)

ماذا عندك بعد؟

نبيلة : ربما لم تكتشف بعد بأننا معاً مسؤولان عما يحدث بيننا من اختلافات.

وجدي : نبيلة . . اتركيني ارجوك، لم أعد احتمل المزيد

نبيلة : جئت لاقول لك فقط، بان سبب الهامك الذي احللته مكاني في عالمك المعتم هذا، ان هو الا سبب موهوم اخترعه دماغك للهرب مما انت فيه داخل هذه الحياة.

(تندفع نبيلة خارجة)

وجدي : (يصرخ وهو يقف منتصباً)

نبيلة . . نبيلة . .

(ترتفع موسيقى صاخبة . يتناول سيجارة أخرى ويشعلها . يرتمي من جديد فوق الكنبة، يقوم ثانية ويدور حول نفسه)

الصحفية : (الصوت من الخارج)

أتشعر بالقلق يا أستاذ وجدي؟

وجدي : (يحاول البحث عن مصدر الصوت)

من؟ هذه أنت ياهدى! أنا لست قلقاً . .

الصحفية : (تواصل من الخارج)

ولكن قلق الفنان حالة مشروعة .

وجدي : أجبتك بخصوص حياتي العائلية . . اعني أنا ونبيلة، اننا متفقان ومتحابان . .

الصحفية : (من الخارج )

يمكن أن تلهم المرأة زوجها فيبدع . .

وجدي : (مع نفسه)

يبدع . . انني . . آه . . صحيح ان قلق الفنان حالة مشروعة . . نعم . .

(تخفت الانوار، باستثناء بقعة تسقط على اللوحة التي لم تكتمل . . ينادي بصوت مرتفع)

نبيلة . . نبيلة . .

(ترتفع الموسيقى الصاخبة . . تتداخل الأنوار شديدة ثم ضعيفة)

وجـدي : (يصـرخ)جميـع انطبـاعاتكم خاطئة أيها السادة . . لكنها خاطئة وسريعة . .

(يدور حول نفسه، ثم يجلس على الكنبة شبه منهار).

الصحفية : (من الخارج)

صحيح ان الحرب حاضرة في لوحاتك ياأستاذ وجدي، الا أن الالوان المستخدمة تكشف عن رؤية سوداوية متشائمة .

وجدي : ولكنني أرسم الانتصار . .

الصحفية : (من الخارج)

رغم ذلك، الا انك لم تستطع التخلص من تأثيرات اللون الأسود . .

وجـدي : هدى، لست واقفاً بانتظار من يريد تحطيمي . . مادمت أرسم فانا فنان وهذا يكفي . .

الصحفية : (من الخارج ـ ضاحكة)

نظرية خاطئة . . ليس كل من يرسم يصبح فناناً . .

وجدي : (صارخاً حول نفسه)

كفى . . كفى . .

الصحفية : (من الخارج)

الـذي أفهمـه ياأستـاذ وجدي، ان حالة الاستشهاد فعل بطولي يتخلص فيـه الجنـدي من كل عنـاصر الضعف والتراجع، أي انه يستشهد مدفوعاً برؤى واحلام جميلة ورائعة . .

وجدي : هذا ماحاولت التعبير عنه . .

الصحفية : (من الخارج)

ان تحاول شيء . . وان تخونك أداتك الفنية شيء أخر .

وجدي (بغضب)

كذب . . منذ خمسة أعوام وأنا أواصل الرسم . . أتسمعين؟ منذ خمسة أعوام . . . خمسة . . .

(يتحـرك باتجـاة إحـدى اللوحـات . . عتمـة تغمـر المـرسم، للحظـات ، ثم تسـقـط الانـارة من جديـدة . . وجـدي أمـام لوحة الجندي ، كذلك يقف الجندي صاحب الصورة إلى جانبه)

الجندي : (بعصبية)

هذه ليست صورتي

وجدي : صورة من تكون؟ أنسيت كل تلك الساعات الطويلة التي جلستهـا هنـا، أمامي . . وأنا غارق في لجة من التفكير، ولم؟ أليس من أجل المحافظة على ملامحك مثلما هي؟

الجنـدي : ربـما كنت تبحث عن هذا ، لكنني الآن أشعـر بندم كبير على ذلـك الـوقت الـذي ضاع . . ومن أجل ماذا؟ من أجل هيكل بشري تغيب منه الروح . .

وجدي : انت تحطمني . . أتفهم معنى كلامك؟

أنـا لسـت هذا الـذي اراه الآن أمـامي . . لست مجرد نوط يزين صدري . . اتفهم؟ انني جامـد في لوحتـك، عديم الحـركـة . . بلا أنفـاس ، بلا مشـاعـر، تمامـاً مثل تلك الأصنام التي يصنعونها من الشموع ليودعوها في المتاحف . . لقد كرهت نفسي بسببك .

وجدي : أية أحاسيس هذه بحق الله؟ لم اكن أقصد هذا . . انني لا افـترض فيـك سوء النيـة ، ولكنـك فشلت في التعبير عن حقيقتي، لست أعـرف كيف وافقتـك على إضـاعـة كل اجـازاتي السـابقـة لتحولني إلى مجد صورة هزيلة . .

وجدي : ليست الصورة هزيلة . .

الجندي: انها كذلك في نظري . . ربما تراها غير ذلك، لكنني أرى الأمر من جانب آخر، على الأقل، كان يجب أن تسألني عن المعركة الأخيرة التي هيأتني للحصول على نوط الشجاعة .

وجدي : أنت لم تقل هذا . .

الجندي: لأنك لم تسألني . . وكنت أيضاً في البداية أعيش في نشوة الفرح الظاهري ، أتقدر معنى ان يحصل المرء على نوط الشجاعة؟

وجدي : سيفرح فرحاً كبيراً ولاشك .

الجنـدي : ولكنـه بعد ان يصحو من فرحته، ستعود به الذاكرة الى النقـاط الأهم، الى فعـل البطـولة ذاته . . كان يجب أن تسألني عن معركتي الأخيرة . .

وجدي : اتعني انني رسمت الظاهر فقط؟

الجنـدي : هاقـد فهمتني أخيراً، نعم، ماكان يجب ان تسجنني بين جدران مرسمـك، ومـا كان يجب أن اوافق . . البطـولـة شيء ، ومأراه أمامي الأن يختلف . . انها ليست صورتي . . ليست صورتي .

(يندفع الجندي باتجاه اللوحة ليحطمها بعصبية) (تنزل العتمة، ثم تهبط الانـارة من جديـد) (وجـدي لوحـده في المـرسم . يتناول بعصبية عصارتين ويسكب محتوياتها فوق بعض اللوحات بفوضى . يرتـد الى الكنبـة خائـر القـوى، تتـداخـل الأصـوات السـابقـة من

جديد. يقف فزعاً، يدور حول نفسه ثانية، ترتفع الموسيقى الصاخبة، ويبدأ بتحطيم كل ماحوله، تطل نبيلة من الباب، باستغراب شديد، يعلو وجهها الخوف كذلك)

وجدي: (صارخاً)

تكلمي.. هل أرسلك أحدهم بهدف التقليل من شأن لوحاتي؟

نبيلة: (لنفسها)

من تكون هذه التي يتحدث معها؟ ربما يعرفها منذ زمن بعيد، اعني، منذ فترة..

وجدي: ليس هناك نقد حقيقي.. اغلبية النقاد تعيش على ركام الكلمات.. ليس هناك غير هذا..

نبيلة: (تواصل مع نفسها)

لست أعرف سبباً لكل هذا.. بالأمس كان هادئاً، فرحاً.. واليوم.

وجدي: اليوم تأتون لتقولوا بان لوحاتي غامضة.. وانها تحمل موضوعات مكررة.. لا.. لا..

(ينتبه لنفسه، ويلتفت حوله)

أين أنا؟ ماالذي حدث؟ أي حلم ملعون هذا الذي جعلني أفعل مافعلت؟ أي جنون هذا الذي يسيطر عليّ أحياناً؟ ربما كنت مجنوناً بحق، نبيلة ترى بي خيطاً من الجنون كما تقول.. لا.. لا..

كل الفنانين الذين أصبحوا عظماء لم يولدوا في ثياب العظمة، أخفقوا في البدء ثم نجحوا، المهم أن يواصل الفنان، أن يستمر في الرسم، الفشل يقود الى النجاح.. بل انه مفتاحه..

(يتناول من جانب المكتبة لوحة بيضاء، يثبتها أمامه استعداداً لمواصلة الرسم.)

أريد الوصول إلى جوهر الأشياء، فلسفة الحياة غير ظاهرها، صحيح ماقاله ذلك الجندي، نعم، والاستشهاد ليس مجرد حالة ينزف فيها الانسان كل ما في عروقه من دم.

(تعتيم ثم موسيقى هادئة)

(نبيلة بمفردها داخل المرسم، تتنقل بين الكتب وزوايا المرسم باحثة عن شيء)

نبيلة: (بيأس)

أيضاً لم أعثر على شيء، ربما كانت مجرد امراة عابرة رآها في حلمه فقط.

(تلتفت إلى صورة زفافهما)

وجدي.. أنت جعاتني هكذا.. قل لي.. أهي مجرد كوابيس تلاحقك؟ هل هناك واحدة غيري تود لو تنال رضاها؟ لا.. انني اثق بك.. ولكن.. لماذا أصبحنا هكذا؟ كل واحد منا أخذ يعزف لحنه الخاص.. ذلك العالم البهيج الذي أمضينا فيه سنوات معدودة، انقضى. كنت ترسم، ولم اكن افارقك الا لأحضار كأس من العصير أو فنجان قهوة. لماذا حدث كل هذا؟ ليس ثمة سبب حقيقي لكل مايحدث، نعم لكنك لاتعترف بهذا المنطق، هناك كما تقول أسباب عديدة، اتعني بان كل شيء قد تغير بعد ذلك اليوم؟

(تتداخل الانوار مختلطة... ترتفع الموسيقى الصاخبة.. الانتقال بحاجة الى تقنية اخراجية للعودة الى الماضي).

(المرسم فارغ. يدخل وجدي، وبيده مجلة، تسير في اثره نبيلة).

نبيلة: وجدي..

(يستمر في مشيته بلا اكثرات، يلقي المجلة فوق المنضدة ثم يجلس)

هل حدث شيء ما؟ ربما في الدائرة.. هل تشاجرت مع إحد؟

(يكتفي بالتحديق اليها)

عندما افترقنا صباحاً لم تكن هكذا.. هل تشاجرت مع مدير الادارة من جديد؟

وجدي: لا.. لم اتشاجر..

نبيلة: ولكن وجهك يخفي أشياء وكثيرة.

وجدي: كان على غير عادته اليوم.. جاءني منذ الصباح بهذه المجلة..

نبيلة: وماذا في ذلك؟

وجدي: عندما سلمني اياها كان ضاحك الوجه، قلبّ أوراقها وأراني صورة ومقالة عني..

نبيلة: خطوة مباركة.. أليس كذلك؟ لم أكن أتوقع بعد أحاديثك عنه، أن يهتم بما يكتب عنك.. للدرجة التي تجعله يأتيك بالمجلة الى غرفتك بفرح..

وجدي: لو ان المقالة كانت لصالحي لمادخل غرفتي..

نبيلة : ماذا؟

وجدي : لعل هذا مبعث فرحة . . وجدها وسيلة للتندر بي في الدائرة اليوم . . ربما عرض المقالة امام الجميع قبل أن يريني إياها .

نبيلة : ولماذا يفعل هذا؟ هل انت عدو له الى هذه الدرجة؟

وجدي : لا أدري من فيناعدوه . . أنا أم الفن . . المهم، هذا ماحدث . .

نبيلة : وجدي، أنت تنفعل وتغضب من أمور يفترض الا تؤثر عليك . . اذا كان هذا أو ذلك يؤثر عليك الى هذا الحد، فكيف ستواصل الرسم؟

وجدي : سأواصل يانبيلة . .

وجدي : وهذا السيد الذي كتب المقالة، ماذا يقول؟

يتهمني بالاغتراب عن الواقع، وبأنني ماأزال أحبو في الفن كالطفل . .

نبيلة : (ضاحكة)

تحبو . . تعبير ساذج . .

وجدي : انه يمزقني، والتعبير ليس ساذجاً . . نعم، أصبحت يائساً من الوصول إلى ماأطمح اليه .

نبيلة : وسهرك . . وتلك النهارات الطويلة التي لم تغادر فيها المرسم . . هل نسيت كل ذلك؟

وجدي : يبدو انني مازلت اهوّم في احلام واسعة ضبابية صعبة .

نبيلة : وجدي . . كف عن هذه لأحاسيس .

وجدي : لا أعرف ماذا أفعل يانبيلة . . لا أعرف . .

نبيلة : أعطني المجلة . . أريد أن اقرأ هذه المقالة .

(تتناول المجلة وتبدأ بتقليب صفحاتها . تنزل العتمة)

(بقعة ضوء تهبط على نبيلة بمفردها في المرسم، وبيدها المجلة التي تسارع لوضعها فوق المنضدة . . تحدق الى صورة زفافهما من ج . . ـ).

نبيلة : (لنفسها)

نعم ياوجدي . . أنت تبدلت . . لم تعد ذلك الفنان الهادىء الذي عرفته في بداية حياتنا الزوجية . . أصبحت كتلة من نار حدّ انك ضرت على استعداد للدخول معي في معركة لأيّما سبب .

وجدي : (صدى)

نبيلة . . انها آخر مرة أسامحك فيها . اتركيني وشأني . . لاتطردي شيطان الابداع عندما يأتيني . . لا اريد منك شيئاً . . لا اريد سوى أن تغربي عن وجهي . .

نبيلة : وخرجت في تلك الليلة ياوجدي . . رجعت بفنجان القهوة الذي أتيتك به بعد منتصف الليل . . وبقيت لوحدي أسيرة كوابيس مزعجة، وفي الصباح جئتني . .

وجدي : (صدى)

نبيلة . . هل سرّك منظري وأنا نائم معوّج الرقبة فوق الكنبة؟

كيف تركتني في المرسم لوحدي ولم تفكري بضرورة ان ارتاح في نومي .

نبيلة : لكنك ياوجدي كنت تريد الانفراد مع نفسك . صحيح انك اعتذرت في الصباح، لكن ماجدوى ذلك؟ أصبحت تريدني وتطردني في وقت واحد . . لست أدري ياوجدي ماالذي حلَّ بك .

وجدي : (صدى)

هل سامحتني يانبيلة؟ صدّقي بأني أصبح انساناً فاقد الارادة عندما يأتيني شيطان الابداع . . أفقد وعيي تماماً .

نبيلة : دوماً تواجهني بالمفردات نفسها، أصبحت لاتنكر وجود فجوة تفصل بيننا، ماتسميه شيطان الابداع، انما هو شيطان موتك

البطيء . . كل الذين كتبوا عنك سخروا من تهويماتك رغم ان شيطانك هذا لا يكاد يبتعد عنك . .

وجدي، لو أنك تحاول التحرر منه . . اسمه لا يروق لي . ماذا لو قلنا ملاك الابداع؟ اليس الاسم أفضل؟ أنا واثقة بان الشياطين

لايمكن ان تأخذ بايدينا . . فلنبحث عن الملائكة . وجدي، لم تفارقني بعد تلك الأمنية بأن تصبح فناناً ذائع الصيت . . لكنني

أيضاً اكره الحياة عندما تصبح مستنقعاً من التعاسة والشقاء . . وقد دخلنا كما ترى في هذا المستنقع، وأخشى ان نختنق وتقتلنا الروائح الكريهة، أرجوك ياوجدي، لم لا نخرج منه؟

(تعتيم، بقعة ضوء وجدي جالساً على الكنبة باسترخاء يقلب صفحات كتاب، وامامه تجلس نبيلة بامتعاض. بعد أن تعلن عن تذمرها وتخرج، يضع وجدي الكتاب فوق المنضدة ويقوم)

وجدي : (لنفسه)

يبدو انه ليس ثمة قوالب نهائية للفن، تنظيرات وأجتهادات تبدو متقاربة أحياناً، الا أنها في الحقيقة مختلفة. المضمون والشكل.. الايديولوجيا والجمال. الموازنة بينهما. لا أعرف لماذا يتعب منظرو الفن أنفسهم هكذا! مايراه أحدهم جميلاً، يراه الآخر قبيحاً.. هذا يتحمس للمضمون، وذلك للشكل.. لم كل هذا الصراع؟ بل لماذا نرسم؟ لماذا يجهد الواحد منا نفسه من أجل لوحة لايتجاوز طولها المتر؟

اللعنة! ماشأني بكل هذه التساؤلات وماقيمة الأطوال؟ طيلة أعوام وأنا أقرأ.. الآن الصفحات.. وماذا حدث؟ لم أستطع التخلص من الغموض. كلهم يتهمونني بهذا.. فلمن أرسم اذن؟ ولماذا؟ بل ماجدوى كل مارسمته حتى الآن؟ طفولة شبه جادة لفنان.. هذا لايقنعني. صحيح ان واحدة من لوحاتي قد علقت في الدائرة، لكن ماذا يعني هذا؟ قد تكون جميلة ومعبرة.. لكن هل تبدلت الوجوه التي تراها كل يوم؟ ربما لفتت الأنظار في اليوم الأول، ولكن.. ماالذي حدث في الأيام التالية؟ لم أعد أرى أحداً يقف قبالتها.. أصبحت مجرد قطعة باردة من الديكور.. هل نرسم لنزين الجدران فقط؟ وهل هي سوى زينة فارغة؟

(يأخذ انفاساً متقطعة وينادي بأعلى صوته)

نبيلة.. نبيلة..

(بعد لحظات تطل نبيلة من الباب)

نبيلة : هل تريد شيئاً ياوجدي؟

وجدي : أريد فنجاناً من القهوة.

نبيلة : حاضر

وجدي : واعملي لك فنجاناً كذلك.. سنسهر معاً الليلة..

نبيلة : (بفرح)

أنا وأنت!

وجدي : (مداعباً)

هل هناك مايدعو للغرابة؟

نبيلة : لا، ليس هناك مايدعو لذلك، وانما..

وجدي : نبيلة.. (يتقدم منها ويضمها)

نبيلة : وشيطان الابداع... صاحبك الابدي..

وجدي : يبدو أنه لن يأتيني الليلة.. وعندما مايجيء..

نبيلة : ستطردني؟

وجدي : لا، سأرسم وانت معي..

نبيلة : (لنفسها)

صحيح ان الشياطين لايمكن أن تمنح الخير للبشر، كثيرون مثل وجدي يستسلمون لها عندما تأتيهم، وعند ذلك، تلتهم الحرائق نفوساً عديدة غيري..

وجدي : أسرعي يانبيلة.. اعتقد اننا الليلة سندفن الفجوة التي تفصل بيننا..

نبيلة : ولماذا الليلة دون غيرها؟

وجدي : لا أعرف لماذا.. ولكنني أعتقد بأن علينا أن نوحّد مصيرنا..

نبيلة : ليتنا نعود كما كنا في البداية.. أراهن باننا نقدر على ذلك.. سآتي بالقهوة في الحال..

(تخرج نبيلة.. يضع وجدي الكتاب فوق الرف.

(يلتفت الى صورة زفافهما)

وجدي : طيبة وأصيلة يانبيلة.. لكنك لم تفهمي بعد وضعي كرسام، لو أنك تدركين حجم العذابات التي أعيش منها لسامحتني.. كان يجب أن تعرفي بأنني مسكون بحمى فظيعه. اريد ان أصبح كائناً يعرف كيف يبدع.. هذا مايقلقني. خلافاتنا مجرد هوامش صغيرة على صفحة حياة واسعة.. لاتكاد ترى.. ورغم ذلك يجب أن ندفنها الليلة..

(تعتيم، ثم تسقط أنارة خافتة.. نبيلة نائمة فوق الكنبة.. الصينيةوعليها فنجانا القهوة فوق المنضدة.. وجدي يرسم. يترك اللوحة للحظات أو يطل من النافذة، ثم يرتد الى الداخل بنظراته).

وجدي : خيوط الفجر الأولى.. (يلتفت الى الساعة) الخامسة والربع.

(يلتفت الى نبيلة، ثم يقترب منها ليقبلها. يعود الى اللوحة ليواصل الرسم).

(زعيق صافرة الانذار. عتمة مفاجئة في المرسم. مؤثرات صوتية

لهدير الطائرات الحربية، واصوات مقاومات أرضية) (بقع ضوئية تسقط على وجدي ونبيلة وهما في حالة تأهب لترك المرسم إلى حيث يحتميان).

نبيلة : الطائرات معادية. غارة جوية . .

وجدي : لم تأت من قبل في مثل هذه الساعة.

(يستمر الهدير)

نبيلة : ترى أين ألقت قنابلها؟

وجدي : أتصور أن المكان قريب.

(تخفت الأصوات بالتدريج . تنتشر الانارة . يبدأ كل من وجدي ونبيلة بالتقاط أنفاسهما).

نبيلة : كنت في حلم جميل فأوقفته.

وجدي : أما أنا، فكدت اكمل اللوحة . .

نبيلة : تعال انظر ياوجدي . .

(يسرع الى النافذة)

حريق كبير . . هل تراه؟

وجدي : (يغادر النافذة، بينما تبقى نبيلة هناك)

(لنفسه)

لم اكن اتصور ، بان يهرب شيطان الابداع بمثل هذه السرعة . . انتظرته ساعات وغادر في لحظة.

نبيلة : ماذا قلت ياوجدي؟

وجحدي : (متلعثماً)

لا . . لم أقل شيئاً . .

نبيلة : هل تريد قهوة؟

وجدي : أريد ان استريح يانبيلة . . يجب ان استلقي في الفراش لساعة على الاقل . .

نبيلة : ليس من المعقول أن يأتيك النوم بعد كل هذا الضجيج.

وجدي : أريد الاستلقاء فقط

نبيلة : واللوحة . . الن تكملها؟

وجدي : سأكملها فيما بعد . .

نبيلة : هل هرب شيطانك؟

وجدي : بسرعة لم اكن أتصورها.

نبيلة : لقد انهزم بمجرد سماع صوت الصافرة ودو ي الطائرات.

وجدي : انهزم ، هرب . . المهم انه غدر بي . .

نبيلة : وانت . . هل ستنهزم بمجرد سماع صوت الصافرة والدوي؟

وجدي : وكيف انهزم؟ الا ترينني في المرسم يانبيلة؟

نبيلة : صحيح انك بجسدك أمامي . . لكن ، أين وجدي الفنان؟

وجدي : في المرسم أيضاً.

نبيلة : ولكنك الآن مشلول عن العمل . . لاتستطيع ان تنكر ان لهزيمة شيطانك أثراً كبيراً عليك . .

وجدي : هذا صحيح . . نبيلة . . اتريدين القول بانهم يخططون لهزيمتنا من الداخل؟

نبيلة : ولقد وجدوا انك سرعان ما انهرت . . ولماذا؟ لان شيطان الابداع كما تسميه هرب . . اترى ياوجدي . . هذه الشياطين لايمكن أن تأتينا بالخير . . الم يحن الوقت بعد الأن لكي تطرده من اعماقك! اطرده وانتصر عليه وعليهم . . ارسم ياوجدي . .

وجدي : (يضمها الى صدره)

موسيقى هادئة

- تعتيم -

## الفصل الثاني

(نبيلة لوحدها في المرسم، وقد انتهت للتو من استبدال ستارة النافذة بأخرى جديدة . تقوم باعادة ترتيب الأشياء وتنظيفها بقطعة من القماش البازة ، ومن الضروري اضافة اكسسوارات جديدة).

نبيلة : (لنفسها)

غداً يرجع ، عشرة أيام لم أر أطول منها في حياتي . أي فراغ كبير يتركه الزوج عندما يغيب . . إيه . .

وجدي : (صدى)

يقولون يانبيلة أن الفراق يزيد المحبة.

نبيلة : نعم يزيدها . . وعندما تشتعل القلوب اشتياقاً للقاء، تكون الولادة من جديد.

(زغاريد في الخارج)

**البعض يزغرد ، بينما آخرون يودعون الشهداء . . إيه . . وتمضي الحياة . .**

(تستمر الزغاريد في الخارج)

(نبيلة : (تواصل الحديث مع نفسها متذمرة)

**لو يراعي الواحد منا مشاعر الآخرين ، لكان أفضل .**

(تندفع نحو النافذة، الزغاريد في الخارج تمتزج بطنين أبواق السيارات . تستدير الى الجمهور في ذهول)

**لا أصدق . . ربما خانتني عيناي . .**

**(تستدير ثانية إلى النافذة . . ثم تعود الى الجمهور)**

**نعش ملفوف بالعلم . . شهيد . . لا أفهم شيئاً مما يحدث . .**

(تخفت الزغاريد مبتعدة بالتدريج ، وكذلك ابواق السيارات)

**ربما كان شاباً لم يتزوج . . ولكن أمه . . أخوته . . أبوه . . هل تجمدت الدموع في العيون؟ أه لو كان وجدي هنا ليرى مايحدث . . ترى هل سيكون بمقدوره اكتشاف جوهر الأشياء؟ ولم لا . . الأمر بسيط . . انه عرس حقيقي لشهيد . . عرس لبطل يمضي مودعاً بالزغاريد والفرح . . وجدي . . هل سترجع غداً؟**

(مؤثرات لرصاص الحرب وهدير المدافع)

**وجدي . . هل أنت في الخنادق الأمامية الآن؟ ارجع اليّ أيها الحبيب . لايمكنني تحمل مارأيت . . أعترف الآن باني ضعيفة . . وان دموعي ستفوق في جريانها كل انهار الدنيا فيما لو حدث لك شيء . . لا . . سترجع . . انت وعدتني بذلك)**

(فلاش باك . وجدي ونبيلة في حرارة الوداع)

وجدي : **سأحضر لك خرطوشة فارغة تزينين بها غرفة الاستقبال .**

نبيلة : **إذا فعلت ، فسأزرعها بالورد . .**

وجدي : **رائع . . تزرعينها . . وتسقينها في كل يوم .**

نبيلة : **هدية رائعة . . ولكنني لن أضعها في غرفة الاستقبال . المرسم هو مكانها الأفضل . . سأزرعها بالياسمين . .**

وجدي : **ستمضي الأيام العشرة . . وستصبح جزءاً من ذكرياتنا . .**

نبيلة : **وجدي . . أرجوك ، كن حذراً . .**

وجدي : **نبيلة . . يقولون ان الفراق يزيد المحبة .**

نبيلة : **نعم ياوجدي .**

وجدي : **المهم ، ان لاتستبدّ بك الصور والخيالات الموحشة . ستقضي الايام ، وسأتيك بالهدية . .**

(ترتمي على صدره باكية . . )

(تعتيم ـ ثم تغمر الانارة الرسم من جديد . . تظهر الأشياء التي أحضرها وجدي من الجبهة . خرطوشه زرعتها نبيلة بالياسمين . . وثمة خوذة علقت فوق الجدار .

(تدخل نبيلة وبيدها ابريق معدني كبير مملوء بالماء . . تسقي الورود ، رنين جرس الباب الخارجي . . تهرع مسرعة ، تخفت الانوار باستثناء بقعة تسقط على ورود الخرطوشة ـ موسيقى هادئه)

(يدخل وجدي ، ينتبه الى ان نبيلة لاتتبعه . . يرتد ثانيه نحوالباب لمناداتها ، ثم يضع شريط فيديو فوق المنضدة بحركة عفوية لكنها واضحة ، وتعود نبيلة لتتبعه)

نبيلة : **هل من شيء ياوجدي؟**

وجدي : **اجلسي . .**

نبيلة : **لم اجهز طعام العشاء بعد ، ألست جائعاً؟**

وجدي : **لا . .**

نبيلة : **ألا تريد أن ترسم؟**

وجدي : **أيضاً لا أشعر برغبة للرسم الآن . . تعالي وأجلسي .**

نبيلة : **سأجهز لك القهوة اولاً . .**

وجدي : **فكرة طيبة . . (ضاحكا) ولكن بسرعة . .**

نبيلة : **(ضاحكة)**

بسرعة تفوق سرعة البرق . .

(تخرج مسرعة)

وجدي : (يهز رأسه بارتياح وعلى وجهة سيماء الندم)

**عذبتك معي كثيراً يانبيلة . . ولكن قلبك الواسع أعاد لحياتنا توازنها . . ايه . . لم اكن أتصور ان هناك امرأة يمكنها أن تضحي مثل زوجة الفنان ممتاز قادر، لكن مايثبت لي، ان التضحيات انواع ، انت تضحينّ كذلك يانبيلة . .**

(يتحرك نحو الخرطوشة . . يتلمس الورد بحب . . يتوجه إلى المكتبة ويتناول كتاباً . . يقلب صفحاته ثم يعيده إلى مكانه . . ترجع نبيلة وهي تحمل صينية عليها دلة القهوة وفنجانان ، تضعها فوق المنضدة وتصب القهوة في الفنجانين) .

نبيلة : **يبدو انك نسيت احضار اوراق ملونة . .**

وجدي : **أعتقد يانبيلة ان البهجة في المرسم لاتأتي بها أوراق ملونه تتدلى من السقف ، ألا ترين معي أننا يمكن أن نصنع البهجة**

بدون هذه المظاهرة البراقة؟

نبيلة : ولكنها جميلة.

وجـدي : أنت وحـدك يمكنـك أن تضفي الجمال على المرسم، بابتسامة .. بنكتة تقولينها .. بروحك الطيبة ..

نبيلة : وأنت كذلك ..

وجدي: كلانا .. لاتغضبي ..

نبيلة : (تناوله فنجان القهوة)

قهوتك قبل أن تبرد .. وجدي .. ألاترى انك تبدلت كثيراً؟

وجدي : وهل ترينه تبدلاً نحو الأحسن؟

نبيلة : بالطبع ، كنت عصبيـاً انفعالياً مثل حصان جامح لا أعرف كيفية التصرف معه.

وجدي : وأنت كذلك، كنت فرساً جموحاً ..

نبيلة : ربما لأنني كنت أحاول اللحاق بك ..

وجدي : واليوم؟

نبيلة : كما ترى ، كل شيء فيـك قد تبـدل بعد خلاصك من ذلك العـالم الموهوم الذي سجنت نفسك فيه .. أعني عالم الشياطين التي لاتمنح الخير للبشر ..

وجـدي : ولكنـك قلت بانني أصبحت اكثر هدوءاً منذ عودتي من زيارة الجبهة.

نبيلة : هذه حقيقـة لا يمكن انكـارهـا .. لقـد منحتـك الجبهـة رصانةاكثر بل أصبحت واقعياً ..

وجدي : نبيلة .. صدقيني ان الابتسامات هناك لا تغادر الوجوه، رغم ما في الحرب من متاعب وهموم . هنـاك يتجول الموت في كل مكان، وقد يداهم المرء في أية لحظة، الا انهم لايأبهون له ..

نبيلة : ربما لأنه لايفرق بين وجه ضاحك وآخر عابس ...

وجدي : وسوى هذا، فهم ليسوا مصابين مثلنا بداء الاعصاب، انهم على النقيض مما قد يخطر في الذهن ، لايثورون مثلنا لأتفه الاسباب ..

نبيلة : لهذا اصبحت مثلهم بارد الاعصاب.

وجـدي : بت أخجـل من نفسي كلما تذكرت تلك الأيام التي كنت فيها دائم الانفعال والهياج ... الحرب تعلم الكثير ..

(تعتيم في المرسم . مؤثـرات صوتيـة تعطي الايحـاء بخلفية هي الحـرب .. قنـابـل، بدويهـا المتقطـع، في يمـين الخشبـة ثمـة لوحة عسكـريـة كبـيرة رسمت عليهـا خارطـة، المقدم عادل أمام اللوحة وبيـده عصـا قصـيرة يجري حسابـات مع نفسه . ضابط آخر برتبة نقيب يرد على مكـالمـة هاتفية، والى الجانب كل من وجدي وزميله الفنان يجلسان بهدوء وصمت، وبعد أن ينهي النقيب المكالمة يتقدم من المقدم عادل) .

المقدم : ها .. هل من جديد؟

النقيب: اتصل الرائد سلمان من المرصد .. مازالوايدفعون بقوات من المشاة باتجاه فصائل الفوج الأول.

(يهز المقدم عادل رأسه وقد علت وجهه ابتسامة خفيفة)

المقدم : هل طلب شيئاً؟ .

النقيب : لاياسيدي .. الحال جيدة عندهم .

وجدي : (بانفعال)

لماذا لاترسلون اليه تعزيزات إضافية؟

المقدم : لاتـرسـل التعـزيـزات الاضـافيـة هكـذا اعتباطاً يارفيق

وجدي. يحدث هذا عنـدمـا يطلبهـا أحـد الافـواج الامامية لصد هجوم اكبر من قدراته الدفاعية ، وربما ترسل في حالات الهجوم ايضاً.

وجدي : ولكنهم ربما كانوا بحاجة اليها الآن .

المقدم : الأمر لايستدعي هذا حتى الآن .

وجدي : لكنني سمعت ان العدو مايزال يدفع بقوات من المشاة

المقدم : (ضاحكاً)

نعم .. ولكن الموقف العسكري لصالحنا .. ثم ، هل تعتقدان التعـزيـزات بعيـدة ياأستاذ وجدي، قواتنا قادرة على الوصول إلى ميدان المعركة في دقائق .

وجدي : (مبتسماً)

بصـراحـة .. لديكم قدرة عجيبـة على مواجهـة الأمـوار الخطيرة بأعصاب باردة.

المقدم : (ضاحكا)

خطيرة ! ومـاذا حدث حتى الآن ؟ الحرب دوماً هكذا، في كل يوم تدور معركة جديدة ، وربما في كل ساعة ..

وجـدي : أتـريد القول بأن مواجهة أحداث ومتشابهة بشكل يومي تجعل المرء بارد الاعصاب؟

المقدم : ألا ترى بانها فلسفة الحياة التي يجب ان نتخلص لها؟
وجدي : ربما . . . .
المقدم : يبدو انك انفعالي .
وجدي : نعم . .
المقدم : في أية حرب يأستاذ وجدي وعلى أية جبهة ينبغي لك ان تفكر كما لو أنك تلعب الشطرنج . . مامعنى أن أقوم بارسال قوات من المغاوير مثلاً، لأضيف أعداداً أخرى إلى خارطة جغرافية محددة، فيها من الجنود مايكفي لصدّ الهجوم المعادي؟
وجدي : (مبتسماً)
أنت أعرف مني بالحرب وادارتها . .
المقدم : لست في مجال الحديث عن الحرب وحدها، وانما بصدد الحديث عن معارك الانسان جميعها .
وجدي : الآن بدأت أفهمك . .
المقدم : على اية حال، فقد اتصل المقدم سلمان . . مارأيكما بالذهاب إلى الفوج الأول؟
وجدي : نحن على استعداد للذهاب إلى حيث يمكن أن نكتسب تجربة جديدة نستفيد منها في أعمالنا الفنية .
المقدم : من حيث المبدأ، ستنامان الليلة هناك، وستنطلق بكما السيارة بعد الغروب .
وجدي : ولماذا بعد الغروب وليس الآن؟
المقدم : الطريق المؤدية إلى مقر الفوج مكشوفة من قبل رصد الأعداء ، ومن المحتمل أن يصبح الموقف خطيراً فيما لو شاهد السيارة .
وجدي : الذي تراه يارفيق عادل . . ولكننا لسنا بخائفين .
(تعتيم في هذا الجانب، ثم تغمر الانارة المرسم من جديد)
وجدي : أشياء كثيرة يتعلمها الانسان في الحرب .
نبيلة : (وهي تتطلع إلى الحرب)
نعم، حتى هذه اللوحة، لاتمكن مقارنتها بلوحتك السابقة التي كانت تحمل الاسم نفسه . . في تلك على ما اتذكر، كانت غربان لها مخالب حادة، تشرعها في وجه لانسان ضخم الجثة . .
وجدي : (ضاحكاً)
مازلت تتذكرينها . .
نبيلة : ولكن، أي انسان كان؟ يدان طويلتان . . أصابع طويلة ساقان أرفع من ساقي البعير وأطول . . والوجه كان ضخماً بلا حدود، تماماً كما لو أنه ليس وجه إنسان . .
وجدي : كنت أريده كبيراً في كل شيء . .
نبيلة : لم يكن انساناً مثلنا . . لم يكن يذكرني بغير ذلك العالم المسكون بالعمالقة . . وهو عالم موهوم ليس غير .
وجدي : (ضاحكاً)
ربما كان كذلك . .
نبيلة : أما في هذه اللوحة، فقد رأيت الانسان كما هو . . انه واحد مثلنا . .
وجدي : أصبح كذلك بعد ان رأيت الحقيقة بعيني . .
(تعتيم ثم إنارة . مؤثرات صوتية لانفجارات متباعدة، وإنارة متقطعة لوميض الانفجارات . . وجدي وزميله مع الجندي السائق بالقرب من صخرة . . والقلق على الوجوه)
وجدي : يبدو انك تخاف مثلنا . .
السائق : صحيح انني أخاف . . الانسان دوماً هكذا، لكنني لست خائفاً مثلكما . .
وجدي : بالطبع، فأنت تحمل بندقية . .
السائق : ومن يعرف، فالموت لايفرق بيننا . .
الفنان : ضقت ذرعاً بهذه الثرثرة عديمة الجدوى . . فتش لنا عن طريق لنخرج من هذا المكان قبل ان تتفجر قنبلة بيننا . .
وجدي : نعم، لماذا لانرجع إلى مقر اللواء؟
السائق : ليس من المعقول ان نفعل هذا والقصف المدفعي على أشده .
الفنان : دعنا من هذه الترهات . . انها ورطة كبيرة وعليك أن تخرجنا منها . . أنت المسؤول عن أرواحنا . .
وجدي : حسن . . انني أعطيك حق قيادة السيارة والخروج بنا من هذه الورطة كما تسميها . . فأنا لن أرى طريقي جيداً . .
وجدي : لا أوافق . . انه الجنون بعينه . . إذا كنا نواجه في هذا المكان الخطر من اتجاه واحد، فعند ذلك سنواجهه من اتجاهين القصف وارتباك فاضل الذي قد يهوي بنا في أحد الوديان . .
الفنان : نعم، هذا صحيح، فأنا لا أوافق . .
السائق : ليس أمامنا سوى ان ننتظر ريثما تخف حدة القصف،
الفنان : وقد لاتخف . . من يدري . .

السائق : يجب أن تخف .

وجدي : (مع نفسه)

كنت أرى في كل جندي هنا بطلا خارقا، سوبرمانا لايقهر، لكنه انسان مثلنا . . هذا ماتبينه الآن . .

(عواء ذئب يأتي خافتاً . يبدو الارتباك على وجهي كل من وجدي وفاضل، فيما يتأهب السائق برشاشته)

السائق : لاتخافا . . انه ذئب ضال ومرعوب . .

الفنان : ذئب . . وما الذي جاء به في مثل هذه الساعة؟

السائق : ربما بسبب القصف غادر وكره . . ومن يدري . . فقد يبحث عن فريسة . .

الفنان : ماذا تعني؟

السائق : على أية حال . . هذه الرشاشة لن تجعله يتمكن منا . . سأقتله . .

(يختفي السائق مسرعاً . . وجدي وفاضل لوحدهما يتطلعان نحو الجهة التي ذهب اليها السائق، بحيرة وبخوف يستمر المؤثر الصوتي) (صوت اطلاقات يترك اثره عليهما) .

الفنان : اعتقد بانه لن يخطيء إصابته .

وجدي : ومن يدري، فالذئاب ماكرة، ولونها يختلط مع لون الليل القاتم وحلكته . . ربما يتمكن منه . .

الفنان : حتى لو حدث هذا، فسيشد سيقانه باحثاً عن الهروب . .

(يلعلع الرصاص من جديد)

وجدي : أتسمع، يبدوان معركة تدور بينهما . .

الفنان : لكنه سينتصر عليه وسيخلصنا من شره . .

(يلعلع الرصاص ثانية)

الفنان : توقف القصف المدفعي والمعركة لم تنته . .

وجدي : اتفهم مغزى مايعيشه الجندي في الجبهة؟ انه يخوض المعركة في كل لحظة وينتصر . .

(يعود السائق متخناً بالجراح ممتلئاً بالتعب، يلقي بجسمه في اعياء شديد، وبسرعة يحطيان به) .

الفنان : قتلته؟

السائق : بعد أن أوصلني إلى ماترى . ولكن لابأس . . انه الثمن . . الانتصار على الخصم ليس عملية سهلة .

الفنان : (وهو يمسك بالبندقية التي شُدّت اليها الحربة المغطاة بالدم) .

أهكذا تخوضون معارك السلاح الابيض كما تسمى؟

السائق : بل انها معارك اكثر قسوة . .

الفنان : هل سبق ان اشتركت في احدى هذه المعارك؟

السائق : اشتركت في اثنتين . . اتريد ان ترى آثار الجراح؟

الفنان : أنت بطل . .

السائق : قبل قليل جعلتما مني انساناً مرعوباً خائفاً . .

وجدي : ربما بسبب الأحاسيس التي كانت تسيطر علينا ونحن نعيش في ورطة القصف المدفعي . .

السائق : ربما، ولكننا بشر، من لحم ودم . . نخاف أحياناً، ولكن السمة الغالبة هي الشجاعة، ثم أن فعل البطولة ليس سهلاً . .

وجدي : تريد الصدق، يبدو أننا كنا نطلق الاوصاف بمجانية . . فالبطولة ليست عملية سهلة كما قلت . . حادثة مثل هذه اعادتنا إلى صواب الواقع لا كما كنا نتصوره .

(تعتيم عليهم، ثم تسقط الانارة على المرسم حيث وجدي ونبيلة) .

وجدي : نبيلة، ترى أي تأثيرات ستتركها الحرب عليّ فيما لو ذهبت ثانية الى الجبهة كمقاتل في هذه المرّة؟

نبيلة : مقاتل!

وجدي : ليس من المعقول ان يظل الواحد منا عبئاً على الأخرين لفترة طويلة . . اتدرين ماذا يحدث لي كلما تذكرت معركة ذلك السائق مع الذئب . .؟ انني أدين نفسي، بل انني احتقرها . . انهم أيضاً يدافعون عنا ضد الذئاب البشرية التي تحاول التهامنا، ونحن هنا .

نبيلة : (بارتباك)

مما لاشك فيه انك ستعود بأشياء اكثر أهمية . .

وجدي : طيلة الفترة التي عشتها هناك، لم استطع التحرر من الاحساس بأنني مجرد زائر، وانني في رحلة شبه سياحية، رغم خوفي الظاهر أحياناً .

نبيلة : والموت، والقنابل، والرصاص؟

وجدي : لم أفكر بها كثيراً . .

نبيلة : ربما لانك لم تكن تحمل البندقية مثل الاخرين .

وجدي : كنت أشعر بان هنالك من يبعد الموت عني ويحافظ على

حياتي .

نبيلة : وكيف سيكون الاحساس عندما تحمل البندقية؟

وجدي : ربما أشعر في هذه الحال أن الموت يستهدفني . .

نبيلة : لكنه كان يستهدفك خلال ذهابك ، أم تعتقد بانه يفرق بين زائر ومقاتل؟

وجدي : بالطبع لايفرّق . . وانما يستهدفنا ونحن هنا . . منذ البدء أيضاً لم أكن أشعر انه يستهدفنا ونحن هنا ، وعندما جاءت الطائرات ، تبدل الأمر . . انه يستهدفنا ونحن في بيوتنا مادمنا نخوض الحرب . .

نبيلة : في ذلك الصباح المبكر . . ايه . . لم يغب عن ذهني . .

(مؤثرات صوتية ـ طائرات ومقاومات أرضية ـ وجدي يشعل سيجاره ويسحب أنفاساً عميقة)

وجدي : منذ زمان ونحن مطاردون بالشلل . . أعداء كثيرون حاولوا سرقة الشمس من سمائنا . . أرادوا لنا أن نكون مجرد جثث متحركة شأنها شأن أي كائنات أخرى لاتعي من واقعها شيئاً سوى ان تأكل لتحافظ على أنفاسها الأخيرة . . نبيلة لقد هيأت لك مفاجأة . .

نبيلة : مفاجأة!

(يتناول شريط الفيديو ويقدمه اليها)

فلم جديد!

وجدي : واسمه «العاشقون الحياة» . لم تشاهديه من قبل .

نبيلة : أهو فلم جيد؟

وجدي : لو لم يكن كذلك لما أحضرته . . انه فلم تسجيلي أتمنى ان ينال اعجابك ، يصور قصة رسام اسمه ممتاز قادر .

(تبتسم نبيلة بهدوء . تترك العتمة . تتداخل حركة نبيلة الشبحية بموسيقى عنيفة . . يمكن أن تظهر نبيلة وهي تدفع جهاز التلفزيون فوق قاعدته ذات العجلات . بقعة ضوئية على وجدي وهو يضع شريط الفيديو في مكانه داخل الجهاز)

(شاشة التلفزيون ـ ممتاز قادر الفنان المصاب بالشلل يضع الفرشاة بين أسنانه ويرسم ، إلى جانبه زوجته وهي تساعده . بالطبع الفلم كما أشرت تسجيلي وقد أخرجه المخرج العراقي عبد الهادي الراوي وتوجد منه نسخة في مؤسسة السينما والمسرح العراقية ، ويمكن الاستفادة من السلايد في حالة عدم توفره)

نبيلة : ياالهي! اية قدرة يمتلكها!

(تستمر عرض الفلم ، ويرتفع الصوت كذلك في اللحظة التي يعرفنا ممتاز قادر بنفسه ، فهو من مدينة الموصل ، وقد أصيب في جنوب لبنان عندما كان في صفوف المقاومة الفلسطينية؟

نبيلة : لم يوقف الشلل نبض الحياة فيه .

وجدي : المهم ، فقد تعلم الرسم خلال رقوده في المستشفى ، لزوجته أثر كبير في ذلك .

(يستمر عرض الفلم لكن بدون صوت)

نبيلة : وجدي . . ألا تتفق معي بانه لأمر مبهج ان ترى انساناً يمتلك مثل هذه القدرة؟

وجدي : عندما لم يعد بمقدوره ان يحمل البندقية . . اختار اللوحة والفرشاة . صحيح انه مصاب بالشلل . . الا انه لم يستسلم . .

نبيلة : لماذا يستسلم؟

وجدي : قبل عام تقريباً أقام معرضاً في باريس .

نبيلة : في باريس!

وجدي : واعتبره النقاد هناك اسطورة لاتجود الشعوب بمثلها . .

نبيلة : انه كذلك بالفعل .

وجدي : ولكن ، من يدري ، فقد تتكرر . .

(تندفع نبيلة نحو وجدي تجلس الى جانبه على حافة الكنبة . . يستمر عرض الفلم) .

نبيلة : متشبثة به)

ماذا قلت ياوجدي؟

وجدي : قلت انه واحد منا . . .

نبيلة : وجدي ، لا اعتقد ان الصدفة هي التي جعلتك تأتي بهذا الفلم .

وجدي : بالطبع ، انما هي الحرب التي تجعلنا نبحث عن عناصر القوة فينا . .

نبيلة : للحقيقة ، فان ممتاز قادر يوصل صرخته الى اعماقنا . .

وجدي : وعندما أقام معرضه في باريس ، وحاول عملاء الموساد الصهاينة ايقافه . . الا انهم لم ينجحوا . .

نبيلة : بالطبع لن ينجحوا . .

وجدي : في ذلك المعرض جسّد فكرة الفنان المقاتل

نبيلة : (ملتصقة به)

وجدي . . . وجدي . . .

(يتوقف شريط الفيديو فيما تستمر شاشة التلفزيون باعطاء وميضها الاعتيادي . يختلط الواقع في ذهن نبيلة بالخيال . . موسيقى حادة وتداخلات متقاطعة في الانارة . ربما يستخدم المخرج ستارة شفافة تخفي خلفها احضار عربة لوجدي تشبه تلك التي يجلس فيها ممتاز قادر . وجدي كما تراه نبيلة مصاب بالشلل . . وهو في عربة الشلل . الفرشاة في فمه ويرسم في الهواء . . يؤشر لنبيلة لكي تتناول الفرشاة من فمه . . يطلب سيجارة، فتشعلها وتضعها في فمه . . يستدير بعربته دافعاً اياها بيده اليسرى لتأخذ وضعاً في مواجهة الجمهور ونبيلة إلى جانبه)

وجدي : نبيلة . . نبيلة . .

نبيلة : (وقد استيقظت من خيالاتها)

ها . . نعم ياوجدي . .

وجدي : ما الذي حدث؟ هل كان الفلم جيداً؟

(يقوم عن الكرسي، ترتمي في حضنه)

مابك يانبيلة؟ أنت شاردة الذهن . .

نبيلة : نعم، اسطورة ممتاز جعلتني هكذا . . اين . .

(كأنها تبحث عن شيء)

وجدي : هل تبحثين عن شيء؟

نبيلة : (تمسك به وكأنها لاتصدق)

انت هنا ياوجدي؟

وجدي : (ضاحكاً)

وأين اكون ؟ في المرسم إلى جانبك . . ألا ترينني؟

نبيلة : نعم أراك . . ولكن . . وجدي . . الم يحدث لك شيء؟

وجدي : وماذا سيحدث؟ نبيلة . . يبدو انه ما كان . يجب أن تشاهدي الفلم . .

نبيلة : لاتقل هذا . . انه فلم جميل ومؤثر . . لقد أعجبني . . ارأيت زوجته . . انها مناضلة مثله .

وجدي : أراهن على انك قادرة على ان تكوني مثلها . .

نبيلة : نعم . . لا . . بل . . انني اريدك كما انت . .

وجدي : أما أنا فاريدك مثلما هي . .

نبيلة : سأبقى الى جانبك، لن اتركك لوحدك ياوجدي .

وجدي : أتريدين رؤية العاشقين الحياة ثانية؟

نبيلة : اعتقد ان الواحد منا لن يمل من رؤية صورته أذا كانت جميلة . .

(يعيد عرض الفلم / فيما ترتفع موسيقى مفرحة يجيء على انغامها كل من وجدي ونبيلة الجمهور .

ــ انتهت ــ



* عرضت هذه المسرحية في بغداد والموصل وديالى من قبل فرقتي نينوى وديالى التابعتين للمؤسسة العامة للسينما والمسرح